

tagging.bite.king
battle.crosses.toy
stencil.fame.spot
wildstyle.poster
throwups.piecing
bomb.graffiti.crew
hit.υποκουλούρα
hiphop.outlines
fillin.gettingup
punishment.fame
overwrite.rollout

η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη

κωνσταντίνος αβραμίδης

επιβλέπουσα: ελένη καλαφάτη
επιτροπή: γιώργος παρμενίδης
σταύρος σταυρίδης

tagging.bite.king
battle.crosses.toy
stencil.fame.spot
wildstyle.posters
throwups.piecing
bomb.graffiti.crew
hit.υποκουλούρα
hiphop.outlines
fillin.gettingup
punishment.fame
overwrite.rollout

η σημασία του χώρου στο δρόμο προς τη φήμη

κωνσταντίνος αβραμίδης

επιβλέπουσα: ελένη καλαφάτη
επιτροπή: γιώργος παρμενίδης
σταύρος σταυρίδης

Περιεχόμενα

Οφειλές	005
Λεξικό ειδικών όρων	007
1.0_ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ Διάρθρωση Κεφαλαίων	009
2.0_ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ GRAFFITI: ΣΥΝΑΦΕΙΕΣ ΚΑΙ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΕΙΣ Οι διεθνείς θέσεις Η ελληνική συνεισφορά	019
3.0_ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΟΡΙΣΜΟΥ: ΔΗΜΟΣΙΑ (ΕΠΙ)ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ GRAFFITI Δημόσια (επι)γραφή Είδη graffiti Η σχέση του graffiti με το hip-hop Ορισμός του graffiti Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του graffiti Η ιστορία της ετικέτας-λέξης graffiti Η ιστορία και η εξέλιξη του graffiti: Οι άνθρωποι, τα μέσα, οι αντιδράσεις Τα πρώτα ίχνη Εξελίσσοντας το στυλ Οι «πόλεμοι» ενάντια στο graffiti Το φαινόμενο διαδίδεται Τα νέα μέσα Το graffiti σήμερα	027
4.0_ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ: Η GRAFFITI ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑ Κουλτούρα Υποκουλτούρα Η υποκουλτούρα κατά τους Φονξιοναλιστές Η υποκουλτούρα κατά την ομάδα CCCS Ο D.Hebdige και το νόημα του στυλ Μεταμοντέρνες θεωρήσεις για την υποκουλτούρα Η graffiti υποκουλτούρα Η μη-θεαματική υποκουλτούρα Η υποκουλτούρα ως καριέρα Τα στάδια της graffiti καριέρας Αναγνωρίζοντας τα σημάδια Διαλέγοντας όνομα Κάνοντας είσοδο: Η παρανομία Φτιάχνοντας όνομα Αλλαγή καριέρας: Η νόμιμη οδός	063

5.0_ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΚΑΙ ΑΝΑΔΡΑΣΤΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ WRITERS

089

- Παράγοντας τη διαφορά: Η απόσταση από τον «έξω» κόσμο
 - Χωρίζοντας τους κόσμους
 - Μεγαλώνοντας την απόσταση
 - Η αισθητική του φόβου
 - Η εσωτερική διαμάχη
 - Ο Basquiat και ο Haring
- Απολαμβάνοντας τη διαφορά
 - Η υποπολιτισμική ταυτότητα: Ανάμεσα σε δύο κόσμους
 - Η εικονική ταυτότητα: Το tag
 - Η ένδυση της ταυτότητας: Το στυλ
 - Μια ανάγνωση της graffiti ενδοεπικοινωνίας
 - Πιθανές εικαστικές προσλαμβάνουσες του graffiti στυλ
 - Η κατασκευή της ομαδικής ταυτότητας: Το crew

6.0_Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ GRAFFITI ΜΕ ΤΟΝ ΧΩΡΟ

125

- Ανάγνωση και σημασιοδότηση του χώρου από το graffiti
 - Το graffiti, η αισθητική και η τάξη
 - Το graffiti (συν)υπογράφει τη μεταμοντέρνα προοπτική
- Ποιον χώρο επιλέγει το graffiti, πώς τον χρησιμοποιεί και γιατί
 - Πού: Η δύναμη του δημόσιου και η σημασία του ιδιωτικού
 - Το ιδιωτικό
 - Το δημόσιο
 - Πώς: Οι στρατηγικές του graffiti
 - Όταν το ιδιωτικό διεκδικεί το δημόσιο: Η εδαφοκυριαρχία
 - Η υποπολιτισμική ταυτότητα ως δημόσια παρουσία
 - Γιατί: Το δημόσιο ως τόπος εγγραφής της κοινωνικής αναγνώρισης

7.0_ΕΝ ΕΙΔΕΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

159

Κάτι για το δρόμο...

Βιβλιογραφία

167

Οφειλές

Το ενδιαφέρον μου για το graffiti μετρά ήδη πολλά χρόνια, όταν το 1997 ξεκίνησα να δραστηριοποιούμαι ενεργά στους κόλπους του. Άλλωστε, η σχέση της δραστηριότητας αυτής με το χώρο ήταν εκείνη που πυροδότησε το ενδιαφέρον μου για την αρχιτεκτονική. Η παρούσα έρευνα λοιπόν, πέρα από προσωπική εμμονή, θαρρώ πως είναι και επιστροφή ενός μέρους του χρέους μου. Το προσωπικό μου ενδιαφέρον για το graffiti διαμόρφωσε το πεδίο μέσα από το οποίο αναδύθηκε η κριτική μου στάση πάνω σε θέματα που άπτονται της παραγωγής του χώρου. Τα τελευταία αποτελούν το εφελκυστικό της παρούσας μελέτης.

Η μελέτη αυτή ξεκινά, θέτοντας κάποια στοιχειώδη ερωτήματα, ήδη από το 2006, στα πλαίσια της πτυχιακής ερευνητικής μου εργασίας «Αστικές Προ(σ)κλήσεις: Σχέδια για την Ανατροπή της Έννοιας του Δημόσιου Χώρου» στο Α.Π.Θ.. Από τότε μέχρι και σήμερα, η προσπάθεια αυτή ακολούθησε διδαλόμενους δρόμους μέσα από αναγνώσματα και συζητήσεις, δοκιμάστηκε από εμπειρίες και καταστάσεις και σημαδεύτηκε από ανθρώπους που θεωρώ εδώ σκόπιμο να αναφέρω. Κατ' αρχήν, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Σχεδιασμός-Χώρος- Πολιτισμός του Ε.Μ.Π, αφού ο καθένας με τον τρόπο του συνέβαλε σε αυτή την προσπάθεια, μα περισσότερο τους επιβλέποντες καθηγητές μου στη συγκεκριμένη μελέτη. Αρχικά, την κ. Ελένη Καλαφάτη, η οποία ως κύρια επιβλέπουσα, διέγινε τις προθέσεις μου, ανάγινε εμμονές και ατοπήματα, με βοήθησε να οπλιστώ με μέθοδο και να συγκροτήσω τη σκέψη μου. Έπειτα, τους κ. Γιώργο Παρμενίδη και Σταύρο Σταυρίδη οι οποίοι, με τις ενθουσιώδεις συζητήσεις μας, ήδη πριν από τη γέννηση του παρόντος κειμένου, με βοήθησαν να διαμορφώσω το ερώτημα και συνέβαλαν στη διαδικασία με τις ουσιαστικές παρατηρήσεις τους. Επίσης, στα πλαίσια του επικουρικού διδακτικού έργου, είχα την τύχη να βρεθώ δίπλα στον κ. Φοίβο Βερδελή, ο οποίος μου έδωσε το βήμα ώστε να εκφράσω απόψεις στους προπτυχιακούς φοιτητές, αλλά και να δεχθώ κριτική από αυτούς.

Στα πλαίσια μιας τέτοιας αναφοράς δεν θα μπορούσα να ξεχάσω τους επιβλέποντές μου στο Α.Π.Θ., τους κ. Δημήτρη Φράγκο, Λόη Παπαδόπουλο και Σάσα Λαδά, οι παρατηρήσεις των οποίων ηχούν ακόμη στα αυτιά μου,

υπενθυμίζοντάς μου τις κακοτοπιές. Καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση των θέσεων που εκφράζονται εδώ διαδραμάτισε μια σειρά συμφοιτητών και φίλων, οι οποίοι γνωρίζοντας ποιοι είναι, δεν θεωρώ απαραίτητο να τους ονοματίσω, αλλά βρίσκω εξαιρετικά σημαντικό να τους ευχαριστώ για τις απολαυστικές συζητήσεις (και όχι μόνο) που μοιράστηκαν μαζί μου. Φυσικά, οφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ στην οικογένειά μου, η οποία εδώ και χρόνια στηρίζει τις επιλογές μου, αλλά και στην «εικονική» μου οικογένεια, το jnb crew. Αμφότεροι οι τελευταίοι, ο καθένας με το δικό του μοναδικό τρόπο, υπήρξαν αστείρευτη πηγή έμπνευσης. Τέλος, θα ήταν ατόπημα να μην ευχαριστώ τους ίδιους τους writers, οι οποίοι συνεχίζουν, με περισσό θράσος, να λερώνουν τους άσχημους τοίχους μας. Ραντεβού στο δρόμο...

Λεξικό ειδικών όρων

All city: Ο writer, η δουλειά του οποίου βρίσκεται σε πολλά και διαφορετικά μέρη.

Battle: Ο ανταγωνισμός μεταξύ των writers, χρησιμοποιώντας tags ή pieces

Bite: Η αντιγραφή του style ενός writer από κάποιον άλλο.

Black book: Το βιβλίο-φάκελος του writer που φυλάει τα σχέδιά του.

Block style ή Blockbuster: Στυλ graffiti γραφής με ευανάγνωστα γράμματα.

Bomb: Παράνομο κομμάτι graffiti (σε τραίνα, τοίχους κτλ).

Bubble style: Στυλ graffiti γραφής που παραπέμπει σε φούσκα (γνωστό και ως New York Style).

Caps (fat, skinny): Οι βαλβίδες που εφαρμόζονται στα σπρέι. Fat λέγονται αυτές που γράφουν χοντρή γραμμή και Skinny αυτές που γράφουν λεπτή.

Crew: Ομάδα από writers (γνωστό και ως clan ή clique).

Cross out ή Line out: Η τοποθέτηση μιας γραμμής (σβήσιμο) πάνω στη δουλειά κάποιου writer από κάποιον άλλο. Υπέρτατη ένδειξη ασέβειας.

Cross over: Η μερική ή ολοκληρωτική κάλυψη ενός graffiti από ένα άλλο. Ένδειξη ασέβειας.

Fill-in: Το γέμισμα, η διακόσμηση (με χρώμα, εφέ κτλ) του εσωτερικού του περιγράμματος των γραμμάτων.

Hall of fame: Μια νόμιμη, ή οικειοποιημένη ως τέτοια, περιοχή-τοίχος που φιλοξενεί graffiti

Getting up: Το να γράφει ένας writer το όνομά του σε όσο το δυνατόν περισσότερα σημεία.

Hit: Επιθετικός προσδιορισμός του βαψίματος (συνήθως για παράνομα).

King: Ο παραγωγικός και άριστος writer.

Married couple: Δύο βαγόνια βαμμένα στη σειρά από τον ίδιο writer ή crew.

New school: Νέα γενιά από writers.

Old school: Παλιά γενιά από writers.

Outline: Εξωτερικό περίγραμμα γραμμάτων σε ένα κομμάτι ή απλό περίγραμμα χωρίς fill-in, όταν πρόκειται για παράνομο κομμάτι.

Piece: Νόμιμο κομμάτι graffiti με αυξημένη δυσκολία, πολυπλοκότητα και χρώμα.

Punishment: Επαναληπτική γραφή του tag σε μικρή χωρικά περιοχή. Το όνομα προέρχεται από τη γνωστή σχολική «τιμωρία» της επαναληπτικής γραφής μιας συγκεκριμένης φράσης.

Roll out: Τεχνική γραφής, χρησιμοποιώντας μπογιά και ρολό.

Rooftop: Κομμάτι με τον writer να βρίσκεται σε ταράτσα. Εξαιρετικά ορατό σημείο.

Silver piece: Bomb με ασημί fill-in. Το ασημί είναι το κατεξοχήν παράνομο χρώμα του graffiti γιατί προσφέρει μεγάλη καλυπτικότητα και είναι ένα χρώμα που δεν απαντάται στο αστικό τοπίο, οπότε προκαλεί την προσοχή.

Style: Το στυλ που επιλέγει ο κάθε writer για να παρουσιάσει το έργο του και είναι καθαρά προσωπικό.

Tag: Η υπογραφή, το όνομα του writer.

Top to bottom: Κομμάτι σε τρένο που εκτείνεται από πάνω μέχρι κάτω.

Throwup: Γρήγορα εκτελεσμένο παράνομο κομμάτι που γράφει το όνομα του writer (συνήθως δίχρωμο).

Toy: Ο νέος, άπειρος ή ανίκανος writer.

Whole car: Κομμάτι σε τρένο που καλύπτει ολόκληρο βαγόνι.

Wild style: Στυλ graffiti γραφής με ηθελημένα δυσανάγνωστα και περίπλοκα γράμματα.

Windows down: Κομμάτι σε βαγόνι που εκτείνεται κάτω από τα παράθυρα.

Writer: Αυτός που κάνει graffiti. Το μέλος της υποκουλτούρας.

1.0_ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ



1.0_Προβληματική

Με μια απλή περιπλάνηση στους δρόμους μιας μεγαλούπολης γινόμαστε μάρτυρες ενός τεράστιου πλήθους «χρηστικών» επιγραφικών σημαινόντων (πχ. καθοδήγησης, επεξήγησης, διαφήμισης) αλλά και ενός «μη-χρηστικού»¹. Τα «μη-χρηστικά» είναι εκείνα που δεν έχουν χρηστική αξία για την λειτουργία της πόλης και συνήθως παράγονται από νέους σε συνθήκες «ανομίας». Αυτό το πλήθος των αντιφατικών σημαινοσών εικόνων σε ανταγωνισμό είναι ο χώρος της σύγχρονης εμπορευματοποιημένης πόλης. Το πλέον σύνηθες «μη-χρηστικό» σημαίνει που συναντά κανείς σε όλες τις μεγαλουπόλεις του πλανήτη ίσως είναι το graffiti.

Ένας αρκετά επιφανειακός τρόπος για να ξεκινήσει κανείς είναι παρουσιάζοντας την πρακτική του graffiti ως μια δραστηριότητα στην οποία εμπλέκονται περιθωριακά άτομα απογοητευμένα από το περιβάλλον που ζουν. Αυτή η αρχή πιθανόν να έχει μια δόση αλήθειας, αλλά ταυτόχρονα κάνει κάποιον να διερωτάται γιατί όλα τα απογοητευμένα άτομα δεν βγαίνουν τα βράδια να γράψουν στους τοίχους της πόλης την απογοήτευσή τους. Ομοίως, αναρωτιέται γιατί σε άλλες ιστορικές περιόδους που υπήρξαν απογοητευμένα άτομα δεν εμφανίστηκε αυτή η πρακτική, έστω με την χρήση ενός άλλου μέσου, και όχι αναγκαστικά με αυτή του σπρέι. Επίσης, διερωτάται πόσο περιθωριακά μπορεί να είναι τα άτομα της διπλανής πόρτας, από την στιγμή που το graffiti, στη σημερινή του μορφή, δεν περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη πληθυσμιακή ομάδα (ταξικά, φυλετικά κοκ).

Σε μια από τις πρώτες μελέτες που ασχολήθηκαν με το φαινόμενο graffiti, ο Richard Lachmann ξεκινάει το κείμενο του δηλώνοντας ξεκάθαρα ότι “το graffiti πάνω στη δημόσια περιουσία είναι παράνομο στην Νέα Υόρκη”², και ίσως αποτελεί την καλύτερη εισαγωγή για το συγκεκριμένο θέμα, αφού μας μεταφέρει αυτομάτως στο αντικείμενο της παρούσας ανάλυσης: το δημόσιο, παράνομο graffiti στα αστικά τοπία των μεγαλουπόλεων.

Το graffiti είναι ένα ασυνήθιστο αντικείμενο για κάποιον που μελετά την αρχιτεκτονική και τον χώρο. Πιθανόν όμως η περιθωριακή του φύση μπορεί

1. Οι έννοιες «χρηστικό και «μη-χρηστικό» σημαίνουν αποκαλούνται «θετικό» και «αρνητικό» αντίστοιχα από τον Κ. Λαμπρόπουλο, «Η Γραφή των Νέων στο Δημόσιο Χώρο: Οπτική-Ρητορική Επίφαση ή Φραστική-Υποκειμενική Αντίσταση;» στο *Ε-Περιοδικό Επιστήμης και Τεχνολογίας*, Τεύχος 12, 2009, σελ. 68

2. R. Lachmann, 1988, “Graffiti as a career and ideology” στο *American Journal of Sociology* 94(2), σελ. 229

να αποτελέσει γόνιμο έδαφος για να αναγνώσει κανείς την συγκεκριμένη δράση ως μια «εξωτερική» κριτική ματιά στις διαδικασίες παραγωγής του χώρου. Την στιγμή που ο Michel De Certeau δηλώνει ότι «η περιθωριακότητα σήμερα δεν περιορίζεται σε μια μειοψηφία, αλλά είναι μαζική [...] έχει γίνει παγκόσμια. Οι περιθωριακές ομάδες έχουν γίνει η σιωπηλή πλειοψηφία»³, μοιάζει να αναδύεται η ανάγκη για μελέτη και κατανόηση των υποομάδων που δρουν στο αστικό περιβάλλον. Καθώς η κουλτούρα είναι συνυφασμένη με τον χώρο, αφού η αστική κουλτούρα παράγει χώρο και ταυτόχρονα επηρεάζεται ως προς τις πρακτικές της από τον τελευταίο, είναι περισσότερο από σαφές ότι αυτή η σχέση αμοιβαιότητας επιδέχεται τόσο κοινωνιολογικών όσο και χωρικών προσεγγίσεων.

Όπως θα δούμε στην συνέχεια, τα υποκείμενα του graffiti διεκδικούν μια ιδιότυπη φήμη μέσα από την πρακτική τους. Η graffiti υποκουλτούρα δηλαδή αποτελεί το πεδίο μιας ιδιόρρυθμης κοινωνικής αναγνώρισης για άτομα που δεν «προβλέπεται» να την έχουν, κάτι που συμβαίνει συχνά στους κόλπους περιθωριακών ομάδων. Τα χαρακτηριστικά και η σύσταση αυτών των ομάδων ποικίλουν αλλά εμφανίζουν συχνά ομοιότητες ως προς τις διαδικασίες «αξιολόγησης». Όσον αφορά τη φήμη, οι ομάδες αυτές συγκροτούν ένα ιεραρχικά δομημένο πλαίσιο που ορίζει, μέσω συμβάσεων και συμπεριφορών, τόσο τους στόχους και τις στρατηγικές όσο και τις επιβραβεύσεις. Δανείζονται, επί της ουσίας, το σύστημα αξιολόγησης της κοινωνίας, την επικρατούσα αντίληψη για την αναγνώριση, και το μεταφέρουν σε ένα «άλλο κόσμο», όπου τροποποιούν τα χαρακτηριστικά του, δηλαδή τις προϋποθέσεις που πρέπει να πληροί ένα άτομο, κατά το δοκούν. Ένας τέτοιος «άλλος κόσμος» είναι και το graffiti, με την διαφορά ότι το τελευταίο, εν αντιθέσει με τις περισσότερες λοιπές ομάδες, αφήνει τα σημάδια του στον «φυσικό κόσμο», δηλαδή τον χρησιμοποιεί για να διεκδικήσει φήμη.

Η παρούσα μελέτη θέτει μια σειρά από ερωτήματα, με πρώτο και κυρίαρχο: *τι είναι το graffiti*. Τι συγκροτεί μια υποκουλτούρα και τι είδους υποκουλτούρα είναι αυτή του graffiti; Ποια μέσα και ποια τεχνολογία χρησιμοποιεί το graffiti και γιατί; Πού απευθύνεται; Ποια είναι τα υποκείμενα αυτής της δραστηριότητας και ποιες οι προσλαμβάνουσές τους; Ποια τα χαρακτηριστικά αυτής της δραστηριότητας και οι ποιοι κανόνες της παγκόσμιας επέκτασης

και συγκρότησής της; Γιατί νεαρά άτομα οπλίζονται με θάρρος και σπρέι και εφορμούν στο δημόσιο; Τι έχει το δημόσιο που δεν έχει το ιδιωτικό; Γιατί κάποιος διεκδικεί φήμη, ακολουθώντας μάλιστα μια διαδρομή χωρική, ως προς την επίτευξή της; Ποιες στρατηγικές καταστρώνει για να πετύχει το στόχο του; Με λίγα λόγια, αυτό που προσπαθεί να απαντήσει η παρούσα ανάλυση είναι το πού, πώς και γιατί λαμβάνει χώρα το graffiti.

Ενδεικτικά, θα μπορούσε κανείς να αναζητήσει απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα προσανατολίζοντας την σκέψη του στην τοπικότητα του graffiti αφού κυρίως εντοπίζεται σε μικροκλίμακα (γειτονιά, δρόμος, πάρκο), παράλληλα όμως είναι και ένα παγκόσμιο αστικό φαινόμενο. Απευθύνεται στην αρχιτεκτονική της σύγχρονης πόλης, όχι αντιπαραβάλλοντάς κάποιο άλλο αντικείμενο, αλλά με μία *δυναμική παρουσία πάνω της*. Απαιτεί μεγάλη αφοσίωση και χρόνο, αλλά δεν την ανταλλάσσει με καμία είδους χρηστικότητα ή ευκολία. Ξεκίνησε στα κακόφημα προάστια της Νέας Υόρκης και πλέον έχει κατακλύσει το σύνολο των μεγαλουπόλεων του πλανήτη. Μοιάζει με παιδική ασχολία, αλλά για πολλούς συμμετέχοντες είναι ολόκληρος εναλλακτικός τρόπος ζωής⁴: μια υποκουλτούρα. Είναι επομένως μία δράση που μπορεί να επανανοηματοδοτήσει την εμπειρία της πόλης, να αποτελέσει ένα νέο χάρτη νοήματος.

Αφορμή συγγραφής του παρόντος κειμένου αποτελεί η κατάθεση απόψεων πάνω στο graffiti και συγκεκριμένα στη σχέση του με το δημόσιο. Οι απόψεις αυτές είναι αποτέλεσμα της εμπειρίας που αποκτήθηκε μέσω αστικών περιπλανήσεων, βιβλιογραφικής έρευνας και συζητήσεων, εν είδει συνεντεύξεων. Οι περιπλανήσεις αυτές έλαβαν χώρα σε έναν περιορισμένο αριθμό δυτικών μητροπόλεων, όπως το Λονδίνο, το Παρίσι, η Αθήνα. Όσον αφορά την βιβλιογραφική έρευνα, καλό είναι να διευκρινιστεί ότι κινείται γύρω από την αγγλοσαξονική ή πιθανές μεταφράσεις στην αγγλική γλώσσα. Από την παρούσα μελέτη απουσιάζουν άλλες σημαντικές σχολές, όπως η γαλλική, που εμφανίζουν ενδιαφέρουσες προσεγγίσεις και πιθανότατα φωτίζουν διαφορετικούς ερευνητικούς δρόμους, λόγω της αδυναμίας κατανόησης της γλώσσας από τον γράφοντα. Όσο για τις συνεντεύξεις, πρόκειται τόσο για εκείνες που έλαβε ο γράφοντας όσο και για διάφορες που μπορεί να εντοπίσει κανείς στην αντίστοιχη βιβλιογραφία ή στο διαδίκτυο. Αξίζει εδώ να σημειωθεί

3. M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life* (μτφ. Rendall S.), Λος Άντζελες: University of California Press, 1984, σελ. xvii

4. Το σύνολο των συνεντευξαζόμενων writers από τον Paul107, στην ερώτηση αν το graffiti είναι μια «εθιστική δραστηριότητα», ένας άλλος τρόπος ζωής, απαντά καταφατικά. Paul 107, *All City: The Book about Taking Space*, Νέα Υόρκη: ECW Press, 2003

ο λόγος για τον οποίο η παρούσα ανάλυση δεν περιορίζεται στην εγχώρια σκηνή. Πέρα από το γεγονός ότι η συγκεκριμένη δράση, σε παγκόσμιο επίπεδο, παρουσιάζει ισχυρότατες ομοιότητες με αυτή της γενέτειράς του, για την ελληνική σκηνή δεν υπάρχει επαρκής ιστορική τεκμηρίωση του φαινομένου, κάτι που απαιτεί πρωτογενή έρευνα. Επομένως, μια απόπειρα ανάλυσης του ελληνικού φαινομένου, ελλείψει τέτοιων στοιχείων, δεν πληροί τις απαραίτητες προϋποθέσεις.

Αυτό που προσπαθεί να προσεγγίσει η παρούσα μελέτη είναι η σχέση του graffiti με την πόλη. Η ανάπτυξη των σύγχρονων μεγαλουπόλεων, αν και φανερά διαφορετική, εμφανίζει ομοιότητες που επενεργούν στην πληθυσμιακή τους συγκρότηση, με κυριότερες το καπιταλιστικό σύστημα, την εμπορευματοποίηση και την μαζική κουλτούρα. Τα παραπάνω συγκροτούν ένα καινοφανές αστυακό μόρφωμα, το οποίο εμφανίζει ομοιότητες σε όλες τις μητροπόλεις ανά το κόσμο. Ο Richard Sennett προσπαθεί να δώσει έναν απλοϊκό ορισμό της πόλης λέγοντας ότι η «πόλη είναι μια ανθρώπινη εγκατάσταση όπου είναι πιθανόν να συναντηθούν ξένοι»⁵. Προϋπόθεση για να ισχύει ο παραπάνω ορισμός είναι να συμπεριλαμβάνει έναν ευρύ και ετερογενή πληθυσμό που αλληλενεργεί. Ο Henry Lefebvre δίνει έναν άλλο ορισμό, που μας φέρνει κοντά στην δική μας προβληματική, δηλώνοντας ότι «η πόλη είναι η προβολή της κοινωνίας πάνω στο έδαφος»⁶. Δηλαδή, οι πόλεις και ο χώρος μιας κοινωνίας μιλάει για αυτήν και την χαρακτηρίζει. Ο χώρος δεν αποτελεί ένα απλό άθροισμα υλικών δεδομένων αλλά είναι οι ίδιες οι δραστηριότητες που φιλοξενεί. Η κοινωνία «προβάλλεται» πάνω στο χώρο της, τον «παράγει»⁷ υπό μία έννοια, τον ενδύει με νόημα βάσει των δραστηριοτήτων που λαμβάνουν χώρα εντός του. Αν λοιπόν ο χώρος της πόλης γίνεται αντιληπτός ως ένας δυναμικός δεσμός ανάμεσα σε θεσμούς και διαδικασίες, κοινωνικά πλαίσια και συγκυρίες, τότε η σύγχρονη δραστηριότητα του graffiti κάθε άλλο παρά άνευ σημασίας είναι. Εδώ λοιπόν, γίνεται προσπάθεια συσχετισμού του graffiti με αυτό το καπιταλιστικό, μαζικό και απρόσωπο αστικό περιβάλλον, με ανοιχτά τα ζητήματα του ελέγχου στην παραγωγή και κατανάλωση του χώρου. Απώτερος στόχος της παρούσας

ανάλυσης δεν είναι άλλος από το να δείξει ότι το graffiti όχι μόνο δεν είναι μια ανούσια ή βανδαλιστική πράξη, όπως συνηθίζεται να λέγεται, αλλά μια δραστηριότητα που βρίθει νοήματος.

Η (επι)γραφική δράση των νέων στο δημόσιο χώρο έχει, έστω και ασυνείδητα, μια πολιτική και μια εικαστική πτυχή. Το graffiti λοιπόν πρέπει να γίνει αντιληπτό από δύο σκοπίες, και αυτό γιατί όσο δισδιάστατες είναι οι εικόνες που παράγει άλλο τόσο δισυπόστατο είναι και το ίδιο. Από την μια μεριά, η *εικαστική* του διάσταση μπορεί να αναγνωστεί στην εμμονή των συμμετεχόντων να αναπτύξουν το προσωπικό τους στυλ, ενώ η *πολιτική* του διάσταση μπορεί να εντοπιστεί στις προθέσεις των συμμετεχόντων αλλά και στην δυναμική του φαινομένου να εμφανίζεται στο δημόσιο χώρο, τροφοδοτώντας, έτσι, τους περαστικούς με σκέψεις για το τι μπορεί να θέλουν να πουν όλα αυτά τα ονόματα και τα κάθε λογής σχήματα. Αυτό που μας απασχολεί περισσότερο είναι η πολιτική διάσταση του graffiti, αλλά κατά διαστήματα αναφερόμαστε και στην εικαστική.

Η παρούσα μελέτη δεν αποτελεί μία προσπάθεια ιστορικής καταγραφής ή τεκμηρίωσης του αστικού εικαστικού φαινομένου graffiti, είτε σε παγκόσμιο είτε σε πανελλήνιο επίπεδο, και δεν άπτεται των προθέσεών της. Να σημειωθεί εδώ ότι δεν αποτελεί μια μελέτη του φαινομένου σε ορισμένα χωροχρονικά πλαίσια. Είναι μια απόπειρα ανάγνωσης της δραστηριότητας graffiti, από μια θεωρητική σκοπιά, που δεν προσπαθεί να δώσει μια συγκεκριμένη απάντηση για αυτό, αλλά να το κατανοήσει και να εντοπίσει μερικές μόνο συσχετίσεις του με την παραγωγή του χώρου στη σύγχρονη μεγαλούπολη. Αυτό που αναζητά είναι οι χωρικές προεκτάσεις της δραστηριότητας αυτής. Πιο συγκεκριμένα, προσπαθεί να κατανοήσει την ιδιάζουσα ερμηνεία που δίνουν οι writers στο χώρο, και να αναγνώσει τους σκοπούς και τις στρατηγικές της συγκεκριμένης δραστηριότητας. Αποπειράται, επί της ουσίας, να καταλάβει το *πού*, δηλαδή τα μέρη που επιλέγονται, το *πώς*, δηλαδή τις στρατηγικές που ακολουθούνται, και το *γιατί*, δηλαδή τα αίτια που υποβόσκουν, που οδηγούν νεαρά άτομα να διεκδικήσουν μια ιδιότυπη φήμη μέσω του graffiti. Μια απόπειρα κατανόησης του φαινομένου που περνά μέσα από το χώρο και αναδεικνύει την δυναμική της σύγχρονης πόλης ως τόπο εγγραφής της κοινωνικής αναγνώρισης.

5. R. Sennett, *Η Τυραννία της Οικειότητας: Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό* (μτφ. Μέρτικας Γ.), Αθήνα: Νεφέλη, 1999, σελ. 61

6. H. Lefebvre, *Δικαίωμα στην πόλη- Χώρος και πολιτική* (μτφ. Τουρνικιώτης Π., Κλωντ Λ.), Αθήνα: Κουκίδα, 2007, σελ. 83

7. Για την «παραγωγή του χώρου» βλέπε H. Lefebvre, *The Production of Space* (μτφ. Nicholson-Smith D.), Οξφόρδη: Blackwell, 1974

Διάρθρωση Κεφαλαίων

Η παρούσα μελέτη είναι χωρισμένη σε 7 κεφάλαια. Τα κεφάλαια 2 και 3 θα μπορούσαν να θεωρηθούν μια ενότητα, αφού, επί της ουσίας, αποτελούν το πεδίο ορισμού του υπό μελέτη αντικειμένου. Στο Κεφάλαιο 2 γίνεται μια σύντομη παρουσίαση της βιβλιογραφίας που υπάρχει για το αντικείμενο τόσο σε ελληνική όσο και σε παγκόσμια κλίμακα. Σκοπός του είναι να μας αποκαλύψει τις συνάφειες που εμφανίζονται κατά την παρακολούθηση των κυριότερων εκδόσεων, να φωτίσει τα σημεία που υπάρχουν επικαλύψεις, μεθοδολογική συγγένεια, και να εντοπίσει τα πιθανά ερευνητικά κενά. Το Κεφάλαιο 3, προσφέρει το πεδίο ορισμού του αντικειμένου, προτείνοντας τυπολογίες και ορισμούς, παρέχοντας παράλληλα κάποιες αναγκαίες πληροφορίες για την κατανόηση της φύσης του, όπως για παράδειγμα ιστορικά στοιχεία της συγκεκριμένης δράσης καθώς και μερικά από τα γνωρίσματα που την χαρακτηρίζουν.

Τα επόμενα δύο κεφάλαια εμφανίζουν ομοιότητες ως προς το αντικείμενο τους, δηλαδή την graffiti υποκουλτούρα, και συγκροτούν μια νοηματική και εννοιολογική ενότητα. Πιο συγκεκριμένα, το Κεφάλαιο 4 παρουσιάζει το graffiti ως υποκουλτούρα, αφού πρώτα αποπειράται να παρουσιάσει τις θεωρήσεις περί των υποπολιτισμικών σπουδών τα τελευταία χρόνια. Η έννοια της κουλτούρας μελετάται αρχικά για να θεμελιώσει την ανάπτυξη του παραγώγου της, δηλαδή της υποκουλτούρας. Οι θεωρήσεις της κουλτούρας όσο και της υποκουλτούρας έχουν σχέση κυρίως με την Βρετανική σχολή. Τόσο η έκταση όσο και το βάθος του συγκεκριμένου κεφαλαίου δεν επιτρέπουν μια πλήρη ανάπτυξη, ανάλυση και κριτική των υποπολιτισμών. Άλλωστε, μια κοινωνιολογική μελέτη με αυτό το αντικείμενο θα είχε ως αποτέλεσμα μια πιο εμπεριστατωμένη προσέγγιση. Ο στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι να δώσει στον αναγνώστη μια ιδέα για το τι εστί υποκουλτούρα και τι είδους υποκουλτούρα μπορεί να είναι το graffiti, ούτως ώστε να γίνει ευκολότερα αντιληπτό το επόμενο κεφάλαιο. Το Κεφάλαιο 5, αναφέρεται στην συγκρότηση της ταυτότητας των writers, μέσω της υποκουλτούρας τους αλλά και σε σχέση με ένα ευρύτερο κοινό. Μιλά για το χάσμα που δημιουργείται μεταξύ της graffiti σκηνής και του «έξω» κόσμου. Ουσιαστικά αναφέρεται στις προθέσεις των writers και την παρερμηνεία αυτών από τρίτους, δηλαδή μιλά για την θεμελίωση και διατήρηση της διαφοράς μεταξύ του graffiti και της κοινωνίας. Προς αυτήν την κατεύθυνση, μελετώνται η έννοια της εικονικής ταυτότητας

(tag), είτε ατομικής είτε ομαδικής (crews), και η σημασία της ένδυσης αυτής της ταυτότητας, δηλαδή του στυλ.

Το Κεφάλαιο 6 εστιάζει στην πόλη και τον χώρο. Σκοπός του είναι να προσθέσει ένα πεδίο προβληματισμού και να εμπλουτίσει την ανάλυση με έννοιες που πιθανόν άπτονται και συνδέονται με την υπό μελέτη δραστηριότητα. Πιο συγκεκριμένα, οι έννοιες της αισθητικής εξουσίας και της τάξης, ως συμπεριφορές εκμαθημένες από την επικρατούσα κουλτούρα, είναι αυτές που μοιάζουν να αμφισβητούνται από το graffiti, προσδίδοντάς του μια ερμηνεία του χώρου που φλερτάρει με το μεταμοντέρνο. Επιπλέον, γίνεται μια απόπειρα ορισμού των εννοιών δημόσιο και ιδιωτικό, στην προσπάθεια να κατανοήσουμε γιατί επιλέγεται το δημόσιο ως ιδανικός τόπος φιλοξενίας του graffiti. Οι χωρικές στρατηγικές που ακολουθούν οι writers, όπως η υποπολιτισμική ταυτότητα ως δημόσια παρουσία και η έννοια της εδαφοκυριαρχίας, αναπτύσσονται σε αυτό το κεφάλαιο.

Τέλος, στο κεφάλαιο 7, γίνεται ένας σύντομος απολογισμός όσων έχουν ειπωθεί καθ' όλη την διάρκεια της παρούσας μελέτης, εν είδει επιλόγου. Παράλληλα με την ανακεφαλαίωση αυτή, γίνεται μια σύντομη αναφορά σε αυτά που δεν συμπεριλήφθηκαν στο παρόν κείμενο, σκιαγραφώντας έτσι δυνητικούς μελλοντικούς ερευνητικούς δρόμους.

2.0_ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ GRAFFITI: ΣΥΝΑΦΕΙΕΣ ΚΑΙ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΕΙΣ



2.0_Προσεγγίσεις του graffiti: Συνάφειες και οριοθετήσεις

Πολλοί επιστήμονες, διαφόρων κλάδων, έχουν ασχοληθεί με το αστικό εικαστικό φαινόμενο graffiti. Πριν λοιπόν κανείς ξεκινήσει να το αναλύει, μοιάζει απαραίτητη μια σύντομη αναφορά σε αυτούς που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο αντικείμενο. Ενώ, όμως, υπάρχει μεγάλο εύρος αρθρογραφίας και εκδόσεων πάνω στο θέμα, γεγονός που μπορεί κανείς να διαπιστώσει με μια απλή αναζήτηση του λήμματος «graffiti» στο διαδίκτυο, οι συστηματικές μελέτες που έχουν εκπονηθεί είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Οι περισσότερες εκδόσεις εξαντλούνται σε φωτογραφική τεκμηρίωση (documentation) και άλλες σε κάλυψη δημοσιογραφικού τύπου. Είναι επίσης γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος της παγκόσμιας ηλεκτρονικής αρθρογραφίας φέρεται κατά του graffiti, χωρίς πρότερη ανάλυσή του, βασιζόμενο κυρίως στην άποψη ότι αποτελεί μια «άσχημη, παράνομη» δραστηριότητα.

Μέσα σε αυτό το χάος πληροφορίας και παραπληροφόρησης, μερικές νηφάλιες απόψεις παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Αξίζει λοιπόν να αφιερώσει κανείς λίγο χρόνο σε αυτές και να αναζητήσει το αντικείμενο που τις απασχόλησε, το σκοπό που τις γέννησε και την μέθοδο που ακολούθησαν. Παράλληλα, είναι ενδιαφέρον να αναζητήσει κανείς, σε βάθος χρόνου, τις μεθοδολογικές συνάφειες ή την συγγένεια προθέσεων που εμφανίζουν κάποιες από αυτές.

2.1 Οι διεθνείς θέσεις

Το πρώτο χρονολογικά κείμενο που απαντάται στην παγκόσμια βιβλιογραφία και αναφέρεται στο graffiti ανήκει στον Norman Mailer. Ο τελευταίος με το δοκίμιο του *The Faith of Graffiti*⁸ (1974) είναι ο πρώτος που προσπαθεί να κατανοήσει τις μέχρι τότε αμήχανες κινήσεις των writers. Η πρώτη έκδοση βιβλίου που μιλά για graffiti ανήκει στον Craig Castleman, ο οποίος με το *Getting Up*⁹ (1982) ανοίγει τον χορό των μετέπειτα εκδόσεων. Όπως άλλωστε μας προδιαθέτει και ο ίδιος ο τίτλος, θέτει ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό του graffiti την επαναληπτική γραφή και την φήμη που μπορούν να αποκτήσουν οι writers γράφοντας τους υπόγειους συρμούς. Δύο χρόνια αργότερα, η Martha Cooper και ο Henry Chalfant εκδίδουν το κλασικό

8. N. Mailer, M. Kurlansky, J. Naar (επιμ.) *The Faith of Graffiti*, Νέα Υόρκη: Praeger, 1974

9. C. Castleman, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Βοστόνη: MIT Press, 1982

βιβλίο *Subway Art*¹⁰ (1984) το οποίο περιλαμβάνει ανεπανάληπτα ιστορικά και φωτογραφικά ντοκουμέντα, αποδίδοντας σεβασμό και φήμη τόσο στους πρωτεργάτες όσο και σε αυτούς που τα ονόματά τους εμφανίζονταν συχνά στους συρμούς. Και τα τρία προαναφερθέντα επιμένουν στην σκηνή της Νέας Υόρκης και μάλιστα μιλούν μόνο για τραίνα, κάτι που είναι λογικό, αφού τα τελευταία είναι αυτά που το διέδωσαν και ήταν ο πιο συχνός τόπος δράσης των writers μέχρι τα τέλη του '80. Αυτά τα τρία θεωρούνται σήμερα τα πλέον κλασσικά κείμενα για το graffiti.

Μια από τις πρώτες, αν όχι η πρώτη, συστηματική θεωρητική δουλειά, αποτελεί το άρθρο του Richard Lachmann, *Graffiti as a Career and Ideology*¹¹ (1988), στο οποίο καταπιάνεται με ένα από τα κεντρικά ζητήματα του graffiti: την φήμη (fame). Η συγκεκριμένη μελέτη, βασισμένη σε συνεντεύξεις με writers, αναλύει τον τρόπο με τον οποίο οι τελευταίοι με τη δράση τους στήνουν την καριέρα τους μέσω αλληλεπιδράσεων μεταξύ των ίδιων, του κοινού τους και της αστυνομίας. Αυτές οι κυρίαρχες έννοιες, της «καριέρας» και του «κοινού», που εισάγει ο Lachmann, αποτελούν τη βάση για πολλές μεταγενέστερες σπουδές του φαινομένου.

Από το κείμενο του Lachmann μέχρι την επόμενη έκδοση χρειάστηκε να περάσουν οκτώ χρόνια, ένα διάστημα σχετικά μεγάλο. Για αυτήν την εκδοτική αγρανάπαυση μόνο εικασίες μπορούν να γίνουν, με κύριες τόσο την αλλαγή τόπου δράσης του graffiti όσο και την πρωτοφανή διάδοση του, δηλαδή από τα τραίνα στο δρόμο και από τις ΗΠΑ σε ολόκληρο τον κόσμο. Ο Jeff Ferrell παίρνει την εκδοτική σκυτάλη με την καινοτόμο εγκληματολογική μελέτη του *Crimes of Style*¹² (1996), η οποία έχει ως αντικείμενο το graffiti στην πόλη Denver των Ηνωμένων Πολιτειών. Αφού πρώτα μελετήσει το ίδιο το φαινόμενο και τις διαφορετικές του όψεις, δίνοντας πάντα έμφαση στο στυλ, εξετάζει το πώς η προπαγάνδα που ασκείται από την επικρατούσα κουλτούρα και φέρεται κατά του graffiti, είναι αυτό που εν τέλει καταφέρει να το ενδυναμώνει. Ουσιαστικά, πρόκειται για μια μελέτη που αναλύει τον κοινωνικό έλεγχο μέσω της «αισθητικής εξουσίας», ενώ την ίδια στιγμή αναπτύσσει τα μεθοδολογικά εργαλεία της «αναρχικής εγκληματολογίας»¹³.

Εξαιρετικά σημαντική θεωρείται και η συνεισφορά της Susan Phillips, η οποία, στο βιβλίο της με τίτλο *Wallbanging*¹⁴ (1999), εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνται οι ομάδες και οι συμμορίες στο Λος Άντζελες και πώς αυτές εκφράζουν την εδαφοκυριαρχία (territoriality) τους μέσω της πρακτικής του graffiti. Ακολουθώντας μια εθνογραφική προσέγγιση, καταφέρνει να παρουσιάσει τη σχέση μεταξύ του συμμοριακού graffiti και του graffiti, προσφέροντας, με αυτόν τον τρόπο, τόσο μια χρήσιμη κατηγοριοποίηση των «ειδών» graffiti, όσο και μια διεισδυτική ερμηνεία των κινήτρων που κρύβονται πίσω από αυτές τις πρακτικές.

Με την ανατολή του νέου αιώνα αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για το φαινόμενο, κάτι που μαρτυρούν οι πολλές νέες εκδόσεις. Έχοντας πλέον πλημμυρίσει το αστικό περιβάλλον και αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της αστικής καθημερινότητας σε παγκόσμιο επίπεδο, το graffiti επηρεάζει ισχυρά τις εφαρμοσμένες τέχνες. Το στιλιστικό κομμάτι, επομένως, του φαινομένου είναι αυτό που προβάλλεται και αποτελεί τον πυρήνα των νέων εκδόσεων¹⁵. Από την άλλη μεριά, η ιστορική απόσταση από την γέννηση του graffiti επιτρέπει νέες αναγνώσεις και τροφοδοτεί μια σειρά από επιστημονικές εκδόσεις, κυρίως ως αποτέλεσμα διδακτορικών διατριβών.

Μία από αυτές, και ίσως η σημαντικότερη κατά την άποψη του γράφοντος, είναι η μελέτη της Nancy McDonald, *The Graffiti Subculture*¹⁶ (2001), η οποία αποτελεί και την πρώτη συστηματική θεωρητική προσέγγιση του φαινομένου εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών, αλλά και την πρώτη παγκόσμια αντιμετώπιση, αφού καταπιάνεται με την πόλη της Νέας Υόρκης και του Λονδίνου. Το συγκεκριμένο βιβλίο καταπιάνεται με την έννοια της υποκουλτούρας, ενώ ασκεί θεωρητική κριτική στην Σχολή του Μπέρμινχαμ (CCCS), που την δεκαετία του '70 είχε ασχοληθεί με την ίδια έννοια, δίνοντάς της ταξική χροιά. Η έννοια της ταυτότητας στα πλαίσια μιας υποκουλτούρας είναι αυτό που απασχολεί περισσότερο την McDonald, αλλά όχι αποκλειστικά. Επιπλέον, θεωρεί σημαντικές τις επιπτώσεις της ηλικίας στις πρακτικές αυτές. Επίσης, για πρώτη φορά τίθεται το θέμα της «αρσενικότητας» (masculinity) στην graffiti

10. M. Cooper, H. Chalfant, *Subway Art*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1984

11. R. Lachmann, 1988, "Graffiti as a career and ideology", *American Journal of Sociology* 94(2), σελ. 229-50.

12. J. Ferrell, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Βοστώνη: Northeastern University Press, 1996

13. Ο.π., σελ.178-197

14. S. Phillips, *Wallbanging: Graffiti and Gangs in L.A.*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1999

15. Βλέπε για παράδειγμα την έκδοση S. Schlee, *Fadings: Graffiti to Design, Illustration and More*, Νέα Υόρκη: Gingko, 2005

16. N. McDonald, *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, Λονδίνο: Palgrave, 2001

υποκουλτούρα, ακολουθώντας έτσι μια περισσότερο έμφυλη προσέγγιση¹⁷.

Την ίδια χρονιά, από την άλλη μεριά του Ατλαντικού αυτή τη φορά, ο Joe Austin εκδίδει την μελέτη του *Taking the Train*¹⁸ (2001), που αποτελεί μια καταγραφή του τρόπου με τον οποίο σταδιακά αποδόθηκε μια εγκληματική χροιά στο graffiti. Παρακολουθώντας τις μεγαλύτερες αντι-graffiti καμπάνιες που διοργανώθηκαν στην πόλη της Νέας Υόρκης, κάτι που θυμίζει στον αναγνώστη την προσέγγιση του Ferrell, ο Austin θα αναγνώσει τον τρόπο με τον οποίο τα μέσα καταφέρνουν να διαμορφώσουν την κοινή γνώμη-στάση απέναντι σε αυτό το νέο φαινόμενο. Με αυτό τον τρόπο θα αποδείξει ότι οι τακτικές-καμπάνιες αυτές σηματοδότησαν την αρχή νέων πολιτικών που αντιμάχονται την αντίληψη για το έγκλημα και όχι το ίδιο το έγκλημα.

Στα πλαίσια μια τέτοια αναφοράς, δεν θα μπορούσε κανείς να παραλείψει την, πολύ ώριμη για το επίπεδο της, διπλωματική εργασία του Bradley J. Bartolomeo, *Graffiti is a Part of Us*¹⁹ (2001), η οποία έγινε αρκετά διάσημη λόγω της ανάρτησής της στο artcrimes.com, που θεωρείται η πιο διαδεδομένη ιστοσελίδα σε θέματα που άπτονται του graffiti. Αυτή η μελέτη εξετάζει το εν εξελίξει πρόσωπο του φαινομένου, ως μια συμβολική επικοινωνία και απειθαρχία εμπνευσμένη από τον Dick Hebdige, και αναζητά σημεία όπου επηρεάζεται και επηρεάζει την Αμερικανική κουλτούρα, χρησιμοποιώντας ως βάση την δουλειά της Phillips.

Από τις πλέον πρόσφατες εκδόσεις είναι αυτή της Lisa Gottlieb, η οποία, στο βιβλίο της *Graffiti Art Styles*²⁰ (2008), χρησιμοποιώντας το μοντέλο εικονογραφικής ανάλυσης του ιστορικού τέχνης Erwin Panofsky, προσπαθεί να κατηγοριοποιήσει διάφορα graffiti σύμφωνα με το στυλ. Πρόκειται για μια εξαιρετικά εμπειρισταωμένη και καινοτόμο μελέτη η οποία θέτει το στυλ ως πρωταρχικό στοιχείο της δραστηριότητας ενώ ταυτόχρονα προσφέρει ένα πλήθος θεωρητικών εργαλείων.

Η πιο πρόσφατη έκδοση για το graffiti είναι αυτή του Gregory J. Snyder, *Graffiti Lives*²¹ (2009), μέσα από την οποία εξετάζει το ζήτημα της καριέρας

μέσα στην υποκουλτούρα, δανειζόμενος το σχήμα από τον Lachmann, και επεκτείνοντάς το στην μετά-graffiti περίοδο ζωής των συμμετεχόντων και τις δυνατότητες καριέρας που αναδύονται από την ενασχόληση με την συγκεκριμένη δραστηριότητα. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Snyder επινοεί ένα έξυπνο εργαλείο για να προσεγγίσει τους συμμετέχοντες, δημιουργώντας ένα blackbook²² με λέξεις κλειδιά για την κατανόηση της υποκουλτούρας της οποίας είναι μέλη.

2.2 Η ελληνική συνεισφορά

Στην Ελλάδα, παρά την πλούσια αρθρογραφία στον ημερήσιο τύπο, λιγότες είναι οι εκδόσεις που σχετίζονται με το αντικείμενο. Από αυτές ξεχωρίζουν οι προσπάθειες του Κυριάκου Ιωσηφίδη, που ξεκινούν ήδη από αρκετά νωρίς (1997), αν αναλογιστεί κανείς ότι το graffiti στην χώρα μας πρωτοεμφανίζεται, με την μορφή που έχει σήμερα, στα τέλη της δεκαετίας του '80. Ο ίδιος, στην πρώτη ελληνική έκδοση για το graffiti, *Το Χρώμα της Πόλης*²³ (1997), αποπειράται να καταγράψει την νεοεμφανιζόμενη αυτή κουλτούρα και δίνει κάποια σημαντικά στοιχεία όσον αφορά την γέννηση και την ιστορία του είδους στην Αμερική και στην Ελλάδα. Ακολουθεί στη συνέχεια *Το Χρώμα της Πόλης Νο2*²⁴ (2000), αφού ήδη έχει προηγηθεί η συγκρότηση της ομάδας Carpe Diem²⁵ και το αντίστοιχο περιοδικό. Δύο πιο πρόσφατες εκδόσεις²⁶, το 2007 και το 2009, από τον ίδιο, συνεχίζουν αυτή την προσπάθεια για καταγραφή και προβολή του ελληνικού graffiti, με την διαφορά αυτή τη φορά ότι επιστημονικά κείμενα συνοδεύουν τις εκδόσεις. Δεν πρέπει να παραλείψουμε την έκδοση του Μανώλη Ανδριωτάκη, *Σχέδια*

22. Blackbook είναι το τετράδιο με σκίτσα του κάθε writer, στο οποίο εξελίσσει το προσωπικό του στυλ. Για περισσότερα βλέπε το λεξικό ειδικών όρων.

23. Κ. Ιωσηφίδης, *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα*, Αθήνα: Οξύ, 1997

24. Κ. Ιωσηφίδης, *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα Νο2*, Αθήνα: Οξύ, 2000

25. Η ομάδα Carpe Diem συστήθηκε από τον Κυριάκο Ιωσηφίδη το 1998, φέρνοντας κοντά writers από όλη την Ελλάδα. Σκοπός της ομάδας είναι η ανεύρεση τοίχων για graffiti δημιουργίες, με απώτερο στόχο την προώθηση του graffiti στην Ελλάδα. Δράσεις όπως το Χρωμόπολις, με συμμετοχή διεθνώς αναγνωρισμένων writers, ή οι επεμβάσεις σε δημόσια σχολεία, συνηγορούν προς αυτήν την κατεύθυνση. Από το 2000 εκδίδεται, από τις εκδόσεις Οξύ, το ομώνυμο περιοδικό, που παρουσιάζει graffiti από ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Η κυκλοφορία του εν λόγω περιοδικού έχει διακοπεί τα τελευταία χρόνια. Για περισσότερα <<http://www.carpe-diemact.gr/home.htm>>, Τελευταία επίσκεψη 15/05/09

26. Βλέπε Κ. Ιωσηφίδης, *...Στο Δρόμο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007 και Κ. Ιωσηφίδης, *Mural Art*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009 αντίστοιχα.

17. Σημαντική συνεισφορά στην έμφυλη προσέγγιση της hip-hop υποκουλτούρας αποτελεί και το ντοκιμαντέρ του B. Hurt, 2007, *Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes*

18. J. Austin, *Taking the Train: How Graffiti Art became an Urban Crisis in New York City*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2001.

19. B.J. Bartolomeo, *Graffiti is a Part of Us*, Bs. Union College Thesis, 2001

20. L. Gottlieb, *Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis*, Βόρεια Καρολίνα: Mc Farland, 2008.

21. G.J. Snyder, *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, Νέα Υόρκη: New York University Press, 2009.

Πόλης²⁷ (2005), ο οποίος με την σειρά του εξετάζει την περιπλοκή του graffiti κυρίως με την διαφήμιση, προσπαθώντας να ανοίξει έναν διάλογο για την διεκδίκηση του δημόσιου χώρου. Τα τελευταία χρόνια, ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο θέμα παρουσιάζουν μερικές διπλωματικές εργασίες²⁸ τόσο από τον χώρο των εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών όσο και από αυτόν της αρχιτεκτονικής. Τέλος, άξιο αναφοράς είναι το πρόσφατο δοκίμιο του Κωνσταντίνου Λαμπρόπουλου με τον τίτλο *Η Γραφή των Νέων στο Δημόσιο Χώρο*²⁹ (2009), στο οποίο μιλά για το graffiti ως μια δραστηριότητα η οποία «αντιγράφει» τον θεαματικό μύθο της σύγχρονης κοινωνίας και που προσφέρει ένα καινοφανή αισθητικό φορμαλισμό βασισμένο στη γλώσσα.

Κλείνοντας αυτήν την αναφορά στις εκδόσεις που προηγήθηκαν της γραφής του παρόντος κειμένου, μπορούμε να βγάλουμε μερικά σύντομα συμπεράσματα: πρώτον, είναι σαφές ότι η βιβλιογραφία τονίζει επανειλημμένα τον εξέχοντα ρόλο της *φήμης* για την συγκεκριμένη δραστηριότητα, και δεύτερον, υπογραμμίζει τον *εικαστικό προσανατολισμό* της graffiti γραφής. Με αυτά τα αλιεύματα να διατρέχουν όλο μας το κείμενο, προσπαθούμε στη συνέχεια να ορίσουμε το graffiti και να κατανοήσουμε την ισχυρότατη σχέση του με τον χώρο.

3.0_ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΟΡΙΣΜΟΥ: ΔΗΜΟΣΙΑ (ΕΠΙ)ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ GRAFFITI



27. Μ. Ανδριωτάκης, *Σχέδια Πόλης*, Αθήνα: Νεφέλη, 2005

28. Για περισσότερα βλέπε την βιβλιογραφία.

29. Λαμπρόπουλος, *ό.π.*

3.0_Απόπειρες ορισμού: Δημόσια (επι)γραφή και graffiti

3.1 Δημόσια (επι)γραφή

Η δημόσια (επι)γραφή δεν είναι ούτε κάτι σύγχρονο ούτε κάτι πρωτότυπο. Η ιστορία της δημόσιας γραφής είναι τόσο παλιά όσο και η ιστορία του ανθρώπου. Ήδη από τις σπηλιές, με τις αρχέγονες αναπαραστάσεις ανθρώπων και ζώων, αργότερα στην αρχαία πόλη, με την γραφή στα κτίρια, μέχρι και σήμερα στην σύγχρονη μεγαλούπολη, με τα graffiti, υπάρχουν ίχνη που αποδεικνύουν την έμφυτη τάση του ανθρώπου να επεμβαίνει στο περιβάλλον του, σε μια προσπάθεια άλλοτε να το οικειοποιηθεί, άλλοτε να το προσωποποιήσει ή ακόμη και να το οριοθετήσει. Ανέκαθεν ο άνθρωπος ένιωθε την ανάγκη να εκφραστεί και να αφήσει σημάδια της ύπαρξής του. Τα πράγματα άρχισαν να γίνονται πιο πολύπλοκα όταν ο άνθρωπος ξεκίνησε να διαμορφώνει πρώιμους πολιτισμούς, γιατί, τα ίχνη αυτά, από σημάδια ατομικής ύπαρξης άρχισαν να εκφράζουν πολιτισμικά χαρακτηριστικά, να μεταφέρουν συγκεκριμένες πληροφορίες. Με την γέννηση των κοινωνιών, αυτές οι πληροφορίες, αναπαραστατικές, κωδικοποιημένες ή μη, ή σαν γλώσσα, μετέφεραν μηνύματα που ενδιέφεραν παραπάνω, γιατί «μιλούσαν» για κάτι: ήταν ξάφνου εργαλεία επικοινωνίας.

Εικόνες με προϊστορικές αναπαραστάσεις από σπήλαια, όπως αυτές του Chauvet στην Γαλλία, που θεωρείται και το αρχαιότερο, ή αυτές του σπηλαίου Altamira στην Ισπανία, αποτελούν τα πρώτα σημάδια δημόσιας (επι)γραφής. Ομοίως, ο επισκέπτης της αρχαίας Πομπηίας θα βρεθεί μπροστά σε ένα πλούτο επιγραφών που καλύπτουν τους τοίχους³⁰. Ο Κυριάκος Ιωσηφίδης³¹, παίρνοντας το ρίσκο να ανιχνεύσει τις ρίζες του graffiti, μιλά για τα χαραγμένα, πάνω σε πέτρα, ανάγλυφα των Βαβυλώνιων και των Ασσύριων. Λίγο παρακάτω, αναφέρεται στα καλλιγραφικά κείμενα του ισλαμικού κόσμου, που αναπαύονται στους τοίχους τόσο των θρησκευτικών όσο και των κοσμικών κτιρίων, ενώ δεν παραλείπει τα σκαλισμένα ή ζωγραφισμένα ανάγλυφα σε πέτρα ή ξύλο των Αζτέκων, στην Κεντρική Αμερική.

Έτσι, ανάλογα με τις ανάγκες της εκάστοτε εποχής, την τεχνολογία και την τεχνολογία, ο άνθρωπος εξέλιξε την δημόσια γραφή, δίνοντας «λόγο» στα αντικείμενα και τους χώρους του, με απώτερο σκοπό να

30. S. Cavan, *The Great Graffiti Wars of the Late 20th Century*, Master Diploma, 1995, σελ.3

31. Ιωσηφίδης, *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα*, ό.π., σελ.68-70

επικοινωνήσει, για να φτάσει στον 20^ο αιώνα να παρουσιάσει ζωγραφικές τοιχογραφίες (murals). Με υλικά παρόμοια με αυτά που χρησιμοποιηθήκαν από τους μεγάλους ζωγράφους της Αναγέννησης, δηλαδή τις τέμπλες και τα χρώματα, φτάνουμε στις αρχές του 20ού αιώνα, στα 1910, στις περίφημες τοιχογραφίες του Μεξικού. Τότε, σημειώνει ο Ιωσηφίδης, τρεις ήταν οι κύριοι εκπρόσωποι, ο Diego Rivera³², ο Jose Clemente Orozco και ο David Alvaro Siqueiros, οι οποίοι χρησιμοποίησαν την δημόσια γραφή για να εκφράσουν το πολιτικό πνεύμα της εποχής τους. Αυτοί είναι που δημιούργησαν, με όσους ακολούθησαν μετά, τη Μεξικάνικη Σχολή Λαϊκών Έργων. Η απήχηση που είχε η μεξικανική δημόσια τοιχογραφία ήταν τέτοια ώστε να βρει μιμητές, όπως τον Thomas Benson, ο οποίος δημιούργησε την αμερικάνικη σχολή της επώνυμης και στυλιζαρισμένης τοιχογραφίας. Αυτή η μεξικανική κίνηση των καλλιτεχνών των murals, τροφοδοτούμενη από τον πολιτικό ακτιβισμό της εποχής του 1950 και '60, βρήκε έναν τρόπο να εκφράσει τη φωνή της μειονότητας. Κατά τον ίδιο τρόπο, η φωνή μιας άλλης μειονότητας βρήκε διέξοδο μέσω του graffiti και την βοήθεια της τεχνολογίας του μαρκαδόρου στην αρχή, και του σπρέι κατόπιν, στη συνοικία του Bronx στη Νέα Υόρκη.

Ο Nicholas Ganz³³, ξεκινώντας παρόμοια με τον Ιωσηφίδη, μας μεταφέρει πιο κοντά στο σήμερα, αναφερόμενος στην γραφή εντός των αποχωρητηρίων³⁴. Συνεχίζει λέγοντας ότι, κατά την διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, οι Ναζί χρησιμοποίησαν τους τοίχους για την προπαγάνδα τους, ενώ λίγο αργότερα επισημαίνει ότι η γραφή στους τοίχους πήρε και την μορφή αντίστασης. Κατά την φοιτητική εξέγερση, την δεκαετία του '60 στο Παρίσι, η αφίσσα και η συνθηματογραφία ανθίζουν. Κάτι ανάλογο θα συμβεί και στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Χούντας.

Κλείνοντας αυτήν την αναφορά για την πιθανή καταγωγή του graffiti, πρέπει να καταστεί σαφές ότι τα παραπάνω δεν έχουν άμεση μορφολογική συγγένεια με το στερεοτυπικό ύφος του σημερινού graffiti. Είναι φανερό ότι έγιναν από άλλους ανθρώπους, σε άλλες εποχές και με εντελώς διαφορετικούς σκοπούς, οπότε μια εικασία για συγγένεια προθέσεων θα ήταν μάλλον λανθασμένη.

32. Ο Diego Rivera έμεινε στην ιστορία ως ο κυριότερος εκφραστής της «μεξικανικότητας» και ήταν ο σύζυγος της πασίγνωστης ζωγράφου Frida Kahlo.

33. N. Ganz, *Graffiti World*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2004, σελ. 8-9

34. Η Jane Gadsby, χρησιμοποιώντας το σχήμα-κατηγοριοποίηση του Dundes (1966), χωρίζει το graffiti σε έξι διαφορετικούς τύπους: σε αυτό των αποχωρητηρίων (latrinalia), στο δημόσιο (public), στο λαϊκό (folk epigraphy), στο ιστορικό (historical), στις υπογραφές (tags), σε αυτά που εκφράζονται με χιούμορ (humorous). J. Gadsby, *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts*, Master Diploma, 1995, σελ. 1-2

Πιθανός κοινός παρονομαστής των παραπάνω με το graffiti είναι η διάθεση να αφαιρεθούν ίχνη ή να διατυπωθούν κοινωνικές - ακόμη και πολιτικές - ιδέες. Πάντως, ένα σίγουρο στοιχείο συγγένειας είναι ο *κοινός τόπος δράση*.

3.2 Είδη graffiti

Ξεκινώντας, καλό θα ήταν να τονιστεί ότι *κάθε δημόσια γραφή δεν είναι graffiti*. Δεν πρέπει να συγχέονται όλες οι μορφές γραφής στον αστικό χώρο με αυτή του graffiti. Για να επιτευχθεί αυτή η αποσαφήνιση, η χρήση μιας κατηγοριοποίησης μοιάζει αναγκαία. Η Susan Phillips³⁵ (1999) αναγνωρίζει δύο ξεχωριστές κατηγορίες, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να γίνει καλύτερα αντιληπτό το graffiti: το «*λαϊκό-κοινό (popular) graffiti*» και το «*κοινοτικό (community-based) graffiti*», που διαφέρουν τόσο στο περιεχόμενο όσο και στο προτεινόμενο κοινό. Ωστόσο, είναι σημαντικό να σημειώσουμε ότι παρόλο που αυτοί οι τύποι του graffiti διαφέρουν στο πεδίο ορισμού τους, αμφότεροι μοιράζονται την ίδια αρένα: το δημόσιο χώρο.

Το «λαϊκό-κοινό graffiti», δηλαδή το graffiti του καθημερινού ανθρώπου, ορίζεται από την Phillips ως τα καθημερινά πράγματα: τα σπιρτόζικα σχόλια, τα φαλλικά σύμβολα, τα αστεία, οι δηλώσεις αγάπης ή μίσους και τα τόσα μα τόσα ο «Τάδε ήταν εδώ». Το ««λέγομαι τάδε και υπάρχω», αυτή η διαφήμιση της ύπαρξης»³⁶ μέσω του ονόματος, είναι καταστατικό στοιχείο, αν όχι ο μόνος λόγος ύπαρξης των graffiti που συνάντησε στο ταξίδι του στη Νέα Υόρκη ο Jean Baudrillard. Βέβαια, υπάρχουν πολλά που αντιμετωπίζονται με καχυποψία. Τα ποδοσφαιρικά συνθήματα για παράδειγμα, θεωρούνται από την μεγαλύτερη μερίδα του αστικού πληθυσμού ως αισθητικός θόρυβος ή χωρίς νόημα αντίδραση. Γράφει ένα σύνθημα ενάντια στην αντίπαλη ομάδα ενώ ταυτόχρονα κάνει αισθητή την παρουσία του στο δημόσιο χώρο. Όμως, το «με λένε τάδε και είμαι τάδε ομάδα» ή το «ο τάδε ήταν εδώ» που είναι χαρακτηριστικό της γραφής των writers, είναι κεφαλαιώδους σημασίας στην αστική εικονογραφία και συνθηματογραφία³⁷ όπως επίσης και οι βωμολοχίες

35. Phillips, *ό.π.*, σελ. 47-56

36. J. Baudrillard, *Αμερική* (μτφ. Χρηστάκης Ν.), Αθήνα: Futura, 2000, σελ. 29

37. Καλό είναι να βάλουμε μια τάξη, ορίζοντας τι ακριβώς είναι το σύνθημα, εξαιρώντας όμως το στρατιωτικό και το συνωμοτικό σύνθημα ως μέσο αναγνώρισης γιατί ενδιαφέρον μεν, αλλά αναμειγμένο εδώ πιθανόν να μπερδέψει. *Σύνθημα* λοιπόν είναι ο λόγος, προφορικός ή γραπτός, διατυπωμένος με συντομία, έμφαση και παραστατικότητα, ώστε να προκαλεί την προσοχή του πολίτη και να τον κινητοποιεί ανάλογα.

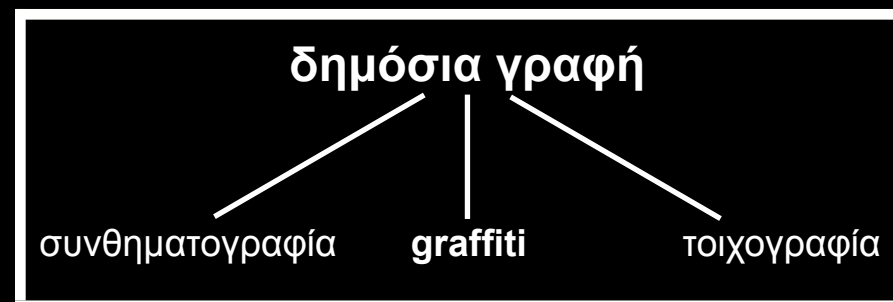
Πηγή: εφημ. Καθημερινή, ενθ. Επτά Ημέρες - *Στον τοίχο με μπιγιά*, σελ.2

σεξουαλικού περιεχομένου. Οι τελευταίες θεωρούνται σε μεγάλο βαθμό η γλώσσα των καταπιεσμένων και σαν τέτοια έχουν μια φυσική συγγένεια με την εναντίωση, την διαμαρτυρία, την άρνηση. Ο Herbert Marcuse θεωρεί ότι η συνήθης αισχρολογία και η υποτιθέμενη πολιτική δύναμη του συνθήματος είναι αναποτελεσματική, συμπληρώνοντας ότι “η τυποποιημένη αισχρολογία είναι κατασταλτική αποεξύψωση: εύκολη ικανοποίηση της επιθετικότητας”³⁸. Πιστεύει ότι με αυτού του τύπου τον εξευτελισμό της σεξουαλικότητας, ο ριζοσπάστης φαίνεται να τιμωρεί τον εαυτό του για την έλλειψη δύναμης με αποτέλεσμα η γλώσσα του να χάνει την επιθυμητή πολιτική επίδραση. Αυτό το είδος graffiti είναι γενικά γραμμένο σε διεθνή γλώσσα έτσι ώστε να μπορούν όλοι να το καταλάβουν και να συμμετέχουν στο «χιούμορ» του ή να απαντήσουν με τον ίδιο τρόπο. Όλοι, λίγο έως πολύ, συναντούν απρόσμενα αυτού του είδους το graffiti στην καθημερινή τους ζωή.

Η Phillips συνεχίζει και παρουσιάζει την δεύτερη κατηγορία graffiti, που μάλλον ταιριάζει περισσότερο στην στερεοτυπική εικόνα αυτού του εκφραστικού μέσου, το “κοινοτικό graffiti”, το οποίο παράγεται από και για κοινότητες ατόμων που μοιράζονται κοινά ενδιαφέροντα. Σε αυτό εντοπίζει τρεις υποκατηγορίες: το πολιτικό (political), το συμμοριακό (gang), και το hip-hop graffiti.

Εν συντομία, το *πολιτικό graffiti* είναι βασισμένο σε έναν εσωτερικό συμβολισμό μέσα από τον οποίο εκφράζονται τα αντιδραστικά (συνήθως) πολιτικά αισθήματα. Μπορεί να αντιπροσωπεύει τοιχογραφίες (murals) μη αναγνωρισμένων ή υπόγειων ομάδων, φοιτητικών κινήσεων ή απλά δυσανεσθημένων ιδιωτών. Είναι το είδος του graffiti που εμφανίζεται κυρίως κατά την διάρκεια πολιτικών κρίσεων ή αναταραχών (πχ. Μεξικό, Αργεντινή, Ιρλανδία) και προσπαθεί να επικοινωνήσει χρησιμοποιώντας γλώσσα και σύμβολα που επικαλούνται μια συλλογική γνώση και ένα κοινό αίσθημα. Να σημειωθεί εδώ ότι το συγκεκριμένο είδος είναι συνήθως αναπαραστικό.

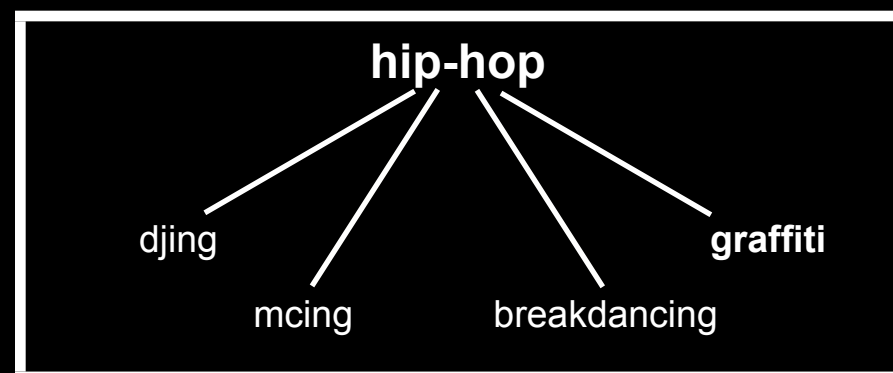
Από την άλλη μεριά τώρα, το *συμμοριακό graffiti* είναι αυτό που συχνά διεκδικεί μια ιδιότυπη κοινωνική αναγνώριση, την οποία το συγκεκριμένο εκφραστικό μέσο ενδεχομένως προσφέρει. Είναι το graffiti που δημιουργείται από μέλη συμμοριών με σκοπό να σημαδέψουν την περιοχή και τον τόπο



Διάγραμμα ειδών σύγχρονης δημοσίας γραφής.



Διάγραμμα ειδών graffiti κατά την Susan Phillips (1999).



Τα τέσσερα στοιχεία (4elements) της hip-hop υποκουλτούρας.

38. H. Marcuse, *Αντεπανάσταση και Εξέγερση* (μτφ. Αθανασίου Α.), Αθήνα, Παπαζήση, 1974, σελ.78



Hip-Hop graffiti. Εμμονή στην αισθητική και την πανταχού παρουσία. Εικόνες μη-αναπαραστατικές με κυρίαρχη θεματογραφία την ονοματογραφία. Χρησιμοποιεί τόσο την εικόνα (τέχνη) όσο και τη γλώσσα. Το graffiti είναι η στιλιστικά ενδεδυμένη γλώσσα. Χωρίζεται σε: (1) Tagging: Περίτεχνη γραφή ονόματος του writer, (2) Bombing: Παράνομα και γι' αυτό γρήγορα εκτελεσμένα κομμάτια. Χαμηλή στιλιστική πολυπλοκότητα και ελάχιστος χρωματισμός (συνήθως διχρωμία). και (3) Piecing: Συνήθως νόμιμα κομμάτια αυξημένης στιλιστικής πολυπλοκότητας με χρωματικό πλουραλισμό.

Πάνω throwups από τους Dask και Chino. Από κάτω piece (wildstyle) από τον Cope.



Συμμοριακό (gang) graffiti. Εμμονή στην εδαφοκυριαρχία. Εικόνες μη-παραστατικές. Χρησιμοποιεί κυρίως τη γλώσσα (με προτίμηση σε αριθμούς και σύμβολα). Απουσία αισθητικού προσανατολισμού πλην της περίπτωσης το graffiti να είναι αφιερωμένο σε μέλος μιας συμμορίας που "χάθηκε" κατά τη διάρκεια συμπλοκής.

δράσης και εξουσίας τους³⁹. Το περιεχόμενο και η μορφή των graffiti αυτών αποτελείται από μυστικούς κώδικες, διάφορα αρχικά γράμματα και αριθμούς, και είναι αυστηρά στυλιζαρισμένο με συμβολικές καλλιγραφίες. Είναι δηλαδή μια μη-αναπαραστατική, κωδικοποιημένη και συμβολική γραφή με στόχο την οριοθέτηση. Τα μέλη των συμμοριών χρησιμοποιούν το graffiti είτε για να δηλώσουν το group-membership, το ότι δηλαδή ανήκουν στην εκάστοτε ομάδα, είτε για να διακρίνουν εχθρούς και συμμάχους. Το συγκεκριμένο είδος προσανατολίζεται κυρίως στο «μαρκάρισμα» της γειτονιάς της εκάστοτε συμμορίας, με στόχο να οριοθετήσει την περιοχή επιρροής και εξουσίας, αλλά δεν αποτελεί την κύρια απασχόληση της συμμοριακής κουλτούρας και δράσης, που δεν είναι άλλος από την προστασία και μια σειρά άλλων άνομων πράξεων.

Τέλος, η Susan Phillips, αναγνωρίζει μια τρίτη κατηγορία, το *hip-hop graffiti*, που θεωρεί ότι είναι το οπτικό προϊόν της hip-hop υποκουλτούρας. Το τελευταίο είναι αυτό με το οποίο καταπιανόμαστε εμείς, γιατί είναι αυτό που εμφανίζεται περισσότερο στο αστικό τοπίο, είτε σε Ευρωπαϊκό είτε σε παγκόσμιο επίπεδο. Αυτό το είδος μπορεί να εμφανίζει συνάψεις⁴⁰ με το συμμοριακό graffiti, κυρίως όσον αφορά την συγκρότηση ομάδων και την σχέση τους με την εδαφοκυριαρχία (territoriality), αλλά με διαφορετικό τρόπο. Το συγκεκριμένο είδος είναι η μη-αναπαραστατική, αλλά περίτεχνη γραφή

39. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι αυτού του είδους το graffiti (συμμοριακό) δεν απαντάται στη χώρα μας. Το αντίστοιχο graffiti της ελληνικής πραγματικότητας είναι το αθλητικό. Το τελευταίο, που προηγείται χρονικά της εμφάνισης του hip-hop graffiti στην Ελλάδα, παρουσιάζει ομοιότητες με το συμμοριακό, αφού οργανώσεις-σύλλογοι οπαδών αντιμάχονται τις αντίστοιχες των αντίπαλων ομάδων, υπογράφοντας ψευδώνυμα στους τοίχους γύρω από τον χώρο όπου εδράζεται ο εκάστοτε σύλλογος. Τα συγκεκριμένα αθλητικά ψευδώνυμα συνοδεύονται από τον αριθμό της κερκίδας (πχ. Johnny13, φίλαθλος του Παναθηναϊκού) των φανατικών οπαδών και είναι συνήθως γραμμένα με χρώμα που ταιριάζει στην ομάδα (πχ. κόκκινο για τους Ολυμπιακούς). Επίσης, συχνή είναι η γραφή του ονόματος του συλλόγου, κάτι αντίστοιχο με τη γραφή του ονόματος της συμμορίας, καθώς και η διείδυση αντίπαλων μονάδων ή ομάδων σε περιοχή που ελέγχεται από οπαδούς και οργανώσεις αντίπαλης ομάδας, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τις συμμορίες. Όπως το συμμοριακό υπήρξε ο οδηγός του graffiti στο εξωτερικό, έτσι και το αθλητικό graffiti (όχι η αθλητική συνθηματογραφία) υπήρξε πρώτη ύλη για την ανάδυση του ελληνικού hip-hop graffiti.

40. Πέρα από κάποιους γεωγραφικούς και κοινωνικούς δεσμούς, οι συμμορίες (gangs) και οι hip-hop graffiti ομάδες (crews) είναι δύο εντελώς διαφορετικές οντότητες με εντελώς διαφορετικούς σκοπούς. Το hip-hop graffiti δεν εμφανίζει δεσμούς με μια συγκεκριμένη γειτονιά και δεν αποτελεί σκοπό του η υπεράσπιση ή οριοθέτηση αυτής. Ομοίως, ο λόγος για τον οποίο συγκροτούνται τα crews δεν είναι άλλος από τη διεύρυνση της φήμης, και ένας writer μπορεί να ανήκει σε περισσότερα από ένα. Αντίθετα, οι συμμορίες προσφέρουν «προστασία» στα μέλη τους, είναι γεωγραφικά προσδιορισμένες και περιορισμένες, ενώ δε νοείται ένα μέλος μιας συμμορίας να ανήκει και σε κάποια άλλη.

Για περισσότερα όσον αφορά την σχέση του συμμοριακού και του hip-hop graffiti βλέπε Phillips, ό.π., σελ. 312-314



Πολιτικό (political) graffiti. Εσωτερικός συμβολισμός, αναπαραστατικές εικόνες, σαφές πολιτικό μήνυμα. Εμφανίζεται κατά την διάρκεια πολιτικών αναταραχών. Διαφορετικό από την τοιχογραφία, η οποία, αν και εξίσου αναπαραστατική, δεν μεταφέρει συγκεκριμένο μήνυμα. Χρησιμοποιεί κυρίως την εικόνα (τέχνη) και επικοινωνεί επικαλούμενο το κοινό αίσθημα. Πάνω πολιτικά graffiti στο Belfast της Ιρλανδίας.

Σύνθημα. Γραπτός λόγος, διατυπωμένος με έμφαση, συντομία και σαφήνεια, ώστε να προκαλεί την προσοχή του πολίτη και να τον κινητοποιεί ανάλογα. Χρησιμοποιεί την γλώσσα και γίνεται κατανοητό από όλους. Κάτω σύνθημα στα Εξάρχεια.



εικονικών ταυτοτήτων, αποτελεί την κύρια απασχόληση των writers και γίνεται με σκοπό την επέκταση και διατήρηση της φήμης.

Επομένως, από εδώ και στο εξής, όταν εμφανίζεται η έννοια graffiti στο παρόν κείμενο, αναφέρεται στην τελευταία κατηγορία του hip-hop graffiti. Αυτό το είδος graffiti χωρίζεται σε τρεις υποκατηγορίες γραφής: το *tagging*, δηλαδή η περίτεχνη γραφή του ονόματος- υπογραφής, το *bombing* (*throwups*), παράνομα και γρήγορα εκτελεσμένα κομμάτια, και το *piecing*, που είναι συντομογραφία του masterpiece και αναφέρεται σε κομμάτια και τοιχογραφίες με μεγάλο βαθμό πολυπλοκότητας, είτε νόμιμα είτε παράνομα.

3.2.1 Η σχέση του graffiti με το hip-hop

Ο παραπάνω ορισμός του *hip-hop graffiti* διχάζει τόσο τους ίδιους τους writers όσο και τους μελετητές του φαινομένου. Τι είναι όμως το «hip-hop»; Πριν συνεχίσουμε, καλό είναι να αποσαφηνίσουμε ότι το hip-hop δεν είναι άλλο ένα μουσικό είδος. Το hip-hop είναι μια *ετικέτα* που περιγράφει αθροιστικά τέσσερα ξεχωριστά στοιχεία (4elements): (α) το *mcing*⁴¹, δηλαδή το τραγούδι και τους στίχους που συγκροτούν, μαζί με την μουσική παραγωγή, την rap, (β) το *dj'ing*⁴², δηλαδή την σε πραγματικό χρόνο μουσική παραγωγή με βινύλια που συνοδεύεται από scratches⁴³, (γ) το *breakdancing*⁴⁴, δηλαδή οι δυναμικές χορευτικές φιγούρες υπό τον ήχο των *breakbeats*⁴⁵ και (δ) το *writing*, ή αλλιώς graffiti. Στα στοιχεία αυτά αναπτύχθηκαν σχέσεις αλληλεξάρτησης. Το graffiti

41. Τα αρχικά MC σημαίνουν Microphone Controller. Στα ελληνικά «μικροφωνικός ελεγκτής» ή «κάτοχος του μικροφώνου» ή απλά τραγουδιστής. MC είναι ο rapper, αυτός που γράφει στίχους και χαρίζει τη φωνή του στη μουσική.

42. Τα αρχικά DJ σημαίνουν Disk Jockey. Στα ελληνικά «ο δισκοχειριστής», αν και συνήθως χρησιμοποιείται η ξένη λέξη. DJ, είναι αυτός που μιξάρει (επιλέγει και συνδυάζει) μουσικούς δίσκους. Οι hip-hop djs είναι αυτοί που ανακάλυψαν τα scratches που έμελλε να αποτελέσουν χαρακτηριστικό κομμάτι της μουσικής αυτής. Το djing απαντάται και ως *turntablism*. Για περισσότερα βλέπε την ταινία του B. Blondheim, *Scratch*, Νέα Υόρκη, 2001

43. Τα scratches είναι η παλινδρομική κίνηση των δίσκων δια χειρός dj.

44. Το breakdancing απαντάται και ως b-boying. Οι χορευτές ονομάζονται b-boys (break boys) και οι χορεύτριες b-girls (break girls). Ο εν λόγω χορός συνδυάζει δυναμικές φιγούρες από την ενόργανη γυμναστική και από άλλους χορούς. Πρόκειται για χορο-μόρφωμα όπου το προσωπικό στυλ παίζει σημαντικό ρόλο.

45. Τα breakbeats είναι ένας γρήγορος δυναμικός μουσικός ρυθμός με επαναληπτικό beat. Η ταχύτητα και η επαναληπτικότητά του τον καθιστούν ιδανικό μουσικό χαλί για να δώσει ρυθμό στο breakdancing. Εικάζεται ότι προέκυψε όταν, σε κάποιο πάρτυ, κόλλησε ο δίσκος και άρχισε να επαναλαμβάνει πολλές φορές το ίδιο μέρος του τραγουδιού. Ο dj Kool Herc θεωρείται από τους πρώτους που έκαναν «breaks».

αναπτύχθηκε, υποστηρίχθηκε και ταυτίστηκε με το Hip-Hop⁴⁶. Πολλές φορές το ένα στοιχείο τροφοδοτούσε με ιδέες και δυναμική το άλλο. Από κανένα Hip-Hop πάρτυ δεν μπορούσε να λείπει κάποιο από τα τέσσερα στοιχεία⁴⁷. Το hip-hop είναι μια ετικέτα που έφερε κοντά δραστήριους νέους, υπήρξε το μίγμα διαφορετικών κοινωνικών δημιουργικών δραστηριοτήτων. Αποτέλεσε εναλλακτική προοπτική των νέων ενάντια στην εμπλοκή με συμμορίες. Υπήρξε ακόμη ο κοινωνικός χώρος όπου άτομα με επιδεξιότητες μπορούσαν να εκφραστούν, όπου άτομα με διαφορετικές καταβολές και γεωγραφικούς, ταξικούς και φυλετικούς περιορισμούς ήρθαν κοντά.

Έχοντας πλέον αποσαφηνίσει τι εστί hip-hop, μπορούμε να αναζητήσουμε τις σχέσεις του με το graffiti και να καταλάβουμε την έννοια του «hip-hop graffiti». Ο Ferrell, δηλώνει ότι «όταν το στυλ έγινε το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό του graffiti, τότε το διακριτό hip-hop graffiti έκανε την εμφάνισή του»⁴⁸, θεωρώντας έτσι το στυλ ως την διαχωριστική γραμμή μεταξύ των άλλων μορφών graffiti και του hip-hop graffiti. Όμως, το στυλ στο οποίο αναφέρεται ο Ferrell στη μελέτη του καθιερώνεται γύρω στο '73, χρονολογία που προηγείται της συγκρότησης της hip-hop υποκουλτούρας, που τοποθετείται χρονικά γύρω στο '77, οπότε καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η αξίωση του είναι ανυπόστατη. Η κατηγοριοποίηση του graffiti, όπως την παρακολουθήσαμε από την Phillips, πέφτει στην ίδια παγίδα, αλλά καταφέρνει τον κύριο σκοπό της, δηλαδή να διαχωρίσει την γραφή graffiti από αυτή των συμμοριών. Εξίσου σημαντικό είναι ότι στις πρώτες ταινίες-ντοκιμαντέρ που ασχολήθηκαν με την καταγραφή και κατανόηση του φαινομένου, το Wild Style και το Style Wars, δεν υπάρχει πουθενά η αναφορά στην έννοια hip-hop graffiti, παρόλο που παρουσιάζουν και τα τέσσερα στοιχεία μαζί. Οι writers, οι οποίοι δεν αποκαλούν ποτέ τη δραστηριότητά τους hip-hop graffiti αλλά απλά graffiti, δεν έχουν οικειοποιηθεί την συγκεκριμένη έννοια.

Η ύπαρξη του graffiti προηγείται χρονολογικά της αντίστοιχης του hip-hop. Το hip-hop, υπήρξε ο κοινωνικός δεσμός και ο διανομέας του graffiti, όχι

το περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Οι αρχές της πρακτικής του graffiti και ο αισθητικός του προσανατολισμός, γεννήθηκαν και εξελίχθηκαν, τα πρώτα διαμορφωτικά χρόνια (1969-1975), εκτός του hip-hop. Το graffiti, όντας παράνομο και πιστό στο σκοτάδι, βρήκε στο hip-hop έναν κοινωνικό δεσμό στο φως. Η προσωπική επαφή των writers με άλλους hip-hoppers λάμβανε χώρα στο φυσικό περιβάλλον. Το hip-hop, όντας νόμιμο και σε σχέση με την ευρύτερη κουλτούρα, ένωσε το graffiti με τα εμπορικά μέσα και το διέδωσε. Ο Joe Austin εντοπίζει⁴⁹ σε αυτό δύο σημαντικές επιδράσεις: πρώτον, το graffiti βρίσκει έναν κοινωνικό χώρο όπου χαίρει εκτίμησης με όρους κοντά σε αυτούς που θέτει, δεύτερον, καθώς η rap⁵⁰ άρχισε να κερδίζει έδαφος, στρέφεται στο graffiti για να προβάλλει το πρόσωπο που θέλει, δηλαδή μια αισθητική του δρόμου. Το τελευταίο έχει ως αποτέλεσμα το graffiti να αρχίσει να εμφανίζεται τόσο ως φόντο σε μουσικά συμβάντα όσο και σε εξώφυλλα δίσκων. Επομένως, το hip-hop υπήρξε για το graffiti μια στέγη όπου ένιωσε ασφάλεια και ένα όχημα για την διάδοσή του.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν, ότι η θεωρούμενη «οργανική» σχέση των τεσσάρων στοιχείων που συγκροτούν το hip-hop δεν είναι και τόσο άρρηκτη, «είναι, στην καλύτερη περίπτωση, μερική. Μοιράζονται, επί της ουσίας, μια συνάντηση και μια «οικογενειακή ομοιότητα», αλλά όχι μια αιτιακή σχέση»⁵¹. Η τελευταία αξίωση μοιάζει λογική, πόσο μάλλον όταν μιλάμε για το graffiti, το οποίο, αντίθετα με τα υπόλοιπα τρία στοιχεία, δεν έχει καμία άμεση σχέση με την μουσική και είναι το μόνο που κινείται έξω από το νόμο.

Άρα, πριν συνεχίσουμε, πρέπει να καταστεί σαφές ότι η εν λόγω έννοια είναι κατασκευάσμα των μελετητών χωρίς βέβαια να αρνείται κανείς ότι η graffiti και η hip-hop υποκουλτούρα είναι συνυφασμένες και, μέχρι ενός σημείου, αμφιπροσδιοριζόμενες. Είναι άλλωστε τόσο ισχυρή η σχέση αυτών των δύο, που η hip-hop υποκουλτούρα δεν μπορεί να προσδιορίσει την σημερινή ταυτότητά της αν το graffiti απουσιάζει από τον ορισμό. Είναι επίσης σημαντικό να κρατήσουμε ότι το graffiti έγινε ευρέως γνωστό από το hip-hop, το τελευταίο δηλαδή υπήρξε ίσως ο ισχυρότερος τρόπος διάδοσής του, αφού

46. Ο Keith «Cowboy» Wiggins, ένας ράπερ μαζί με τον Grand Master Flash και τους Furious Five, θεωρείται ο «πνευματικός πατέρας» του όρου hip-hop. Εικάζεται ότι ο όρος προέκυψε από την αυτοσχέδια επανάληψη του «hip/hop/hip/hop» που μιμούνταν το ρυθμό των στρατιωτών όταν κάνουν άσκηση. Αρχικά είχε αρνητική χροιά αλλά εν τέλει αφομοιώθηκε από την hip - hop. Λίγα χρόνια αργότερα, το τραγούδι «The Breaks» του Kurtis Blow, που γνώρισε την επιτυχία, θα γνωστοποιήσει τον όρο και εκτός των συμμετεχόντων.

47. Το μαρτυρούν οι κορυφαίες του είδους ταινίες που ασχολήθηκαν με την υποκουλτούρα του graffiti και του hip-hop, όπως Wild Style, Style Wars, Beat Street.

48. Ferrell, ό.π., σελ. 7

49. Austin, ό.π., σελ. 202

50. Το Rapping, αλλιώς MCing ή Rhyming, είναι η ρυθμική έκφραση λόγου που κάνει ρίμες. Ωστόσο, μουσικά, η rap δεν είναι η μοναδική μουσική που επηρέασε το graffiti. Επιπρόσθετα δέχθηκε από την punk rock το 1980 και αργότερα από την electro και το hardcore, πράγμα που αποτυπώνεται στους στίχους των συγκροτημάτων. Χαρακτηριστικός είναι ο στίχος του συγκροτήματος Downset «Pocket full of fatcaps» («Τσέπη γεμάτη με βαλβίδες»). Downset, *Do we speak a dead language?*, Epitaph Records, 1996

51. Austin, ό.π., σελ. 203

πολλά μέλη της graffiti σκηνής δηλώνουν⁵² ότι ξεκίνησαν να εμπλέκονται στην συγκεκριμένη δραστηριότητα αφού πρώτα είχαν έρθει σε επαφή με το hip-hop. Τέλος, η εμμονή στην αναζήτηση του προσωπικού στυλ είναι ένας ακόμη κοινός παρονομαστής που μοιράζεται το graffiti με τα υπόλοιπα στοιχεία του hip-hop.

3.3 Ορισμός του graffiti

Το graffiti, ως μέσο επικοινωνίας, βρίσκεται μεταξύ τέχνης και γλώσσας. Οι λέξεις, τα graffiti ονόματα, γίνονται σημαίνοντα, σύμβολα και εικόνες, που επικοινωνούν σε διάφορα επίπεδα. Αυτές οι λέξεις ενδύονται με ένα πλήθος οπτικών χαρακτηριστικών, όπως το στυλ, το χρώμα, η μορφή και η χωροθέτηση, ούτως ώστε να γίνονται καλύτερα επικοινωνήσιμες. Όπως επισημαίνει η Phillips, «το graffiti είναι αποτελεσματικό γιατί παρουσιάζει τα πράγματα οπτικά»⁵³. Επομένως, όσο σημασία έχει το ίδιο το περιεχόμενο της λέξης, άλλο τόσο, και ίσως περισσότερο, έχουν και αυτά τα πρόσθετα οπτικά χαρακτηριστικά τα οποία αλλάζουν ριζικά το νόημα, την εμφάνιση και την αποτελεσματικότητα του μηνύματος που οι writers επιθυμούν να περάσουν.

Πολλές φορές, όταν προσπαθείς να ορίσεις κάτι, στην περίπτωση μας το graffiti, μπορείς να το κάνεις ορίζοντας τι δεν είναι. Για παράδειγμα, *το graffiti δεν είναι τοιχογραφία (mural) αλλά ούτε και σύνθημα*. Η τοιχογραφία βασίζεται κυρίως στην εικόνα και είναι αναπαραστατική, ενώ το σύνθημα είναι μια φράση με νόημα (συνήθως πολιτικό). Η τοιχογραφία χρησιμοποιεί την τέχνη και το σύνθημα την γλώσσα. Το graffiti χρησιμοποιεί ταυτόχρονα και τα δύο. Το graffiti βασίζεται κυρίως στα ονόματα, δηλαδή στις λέξεις και τα γράμματα. Για την ακρίβεια, είναι η τέχνη της λέξης. Το graffiti, εν συντομία, ως τέχνη και γλώσσα, παρουσιάζει δικό του στυλ και δική του διάλεκτο, κάτι που χρειάζεται αρκετή προσπάθεια για να κατακτηθεί και φαντάζει σχεδόν αδύνατο να κατανοηθεί από τον αμύητο.

52. O Afrika Bambaataa, ένας γνήσιος ηγέτης του hip-hop και δημιουργός της «Zulu Nation» (πολυφυλετική νεανική οργάνωση), έπαιξε σημαντικό ρόλο στο συσχετισμό των τεσσάρων στοιχείων. Ο ίδιος μάλιστα, όπως και ο Kool Herc, εξίσου μεγάλη φυσιογνωμία του hip-hop, υπήρξαν writers στις αρχές του '70.

53. Phillips, *ό.π.*, σελ. 44

Το graffiti είναι τέχνη⁵⁴ και οι writers συμπεριφέρονται ως καλλιτέχνες, αλλά δεν αυτοπροσδιορίζονται ως τέτοιοι, για λόγους που αναλύονται στην συνέχεια. Τα *μηνύματα του graffiti προέρχονται από την γλώσσα* αλλά τα καλλιτεχνικά στοιχεία, η *εμπρόθετη οπτική επένδυση της γλώσσας*, είναι αυτά που δίνουν την δυνατότητα στο graffiti να επικοινωνεί την γλώσσα με τους όρους που θέτουν οι writers.

Έτσι, το graffiti στο οποίο αναφερόμαστε εδώ μπορούμε να το ορίσουμε ως την *αυτόκλητη παράνομη δραστηριότητα (επι)γραφής ονομάτων, εν είδει εικονικών ταυτοτήτων, με μη-αναπαραστατικό⁵⁵ στυλ στο περίβλημα της πόλης, με στόχο τη διεκδίκηση φήμης και επικοινωνίας, εσωτερικής παραγωγής και κατανάλωσης, από τους writers*. Το graffiti, όπως γίνεται κατανοητό, διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες μορφές δημόσιας γραφής βάσει *προθέσεων* και έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την *με στυλ ονοματογραφία*. Όπως άλλωστε το επιβεβαιώνει και ο Craig Castleman «η έμφαση που δίνεται στο getting up (δηλαδή στην επαναληπτική γραφή, την πανταχού παρουσία του ονόματος) είναι αυτό που διαφοροποιεί το graffiti [...] το σημαντικό χαρακτηριστικό του νέου graffiti είναι η κατανόηση της πρόθεσής του, η έμφαση που δίνει στην πανταχού παρουσία»⁵⁶.

3.4 Χαρακτηριστικά γνωρίσματα του graffiti

Για να κατανοήσει κανείς το φαινόμενο του graffiti, πρέπει πρώτα να αναζητήσει μερικά από τα καταστατικά χαρακτηριστικά του, που ίσως προσδιορίζουν τη φύση του. Ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα του graffiti

54. Το αν το graffiti είναι τέχνη ή όχι έχει προκαλέσει μεγάλη συζήτηση. Κάποιοι θεωρούν ότι πρόκειται για το πιο επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα του 20^{ου} αιώνα ενώ άλλοι το θεωρούν απλά βανδαλισμό. Ως προς το τελευταίο, αξίζει να σημειωθεί ότι η θεώρηση αυτή πηγάζει κυρίως από την παράνομη φύση του graffiti και όχι από την αισθητική ή εκφραστική του αξία. Αν ισχύει αυτό τότε παύουμε να θεωρούμε τέχνη την ποίηση αν τυχόν αυτή παρουσιαστεί με σπρέι σε τοίχο ή θεωρούμε καλλικατζούρα την Μόνα Λίζα του Da Vinci επειδή αυτή ζωγραφίστηκε ένα βράδυ στην γκαρτζόπορτα ενός σπιτιού. Φυσικά, το graffiti δεν διεκδικεί τέτοιες αξιώσεις αλλά η χρήση τέτοιων υπερβολικών παραδειγμάτων έρχεται ως αντίλογος από τη μεριά των writers.

55. Όπως αυτό ορίζεται από την Lisa Gottlied. Ως *αναπαραστατικό* θεωρούμε αυτό που απεικονίζει συγκεκριμένα στοιχεία, όπως αντικείμενα του φυσικού χώρου, ανθρώπους, σκηνές της καθημερινότητας και γενικά ό,τι μπορεί να γίνει εύκολα αναγνωρίσιμο. *Μη-αναπαραστατικό* θεωρούμε αυτό που δεν απεικονίζει τέτοια στοιχεία και παραστάσεις. Ή αλλιώς, δεν παρουσιάζει στον θεατή ένα φανερά διακριτό σημαίνον, είναι δηλαδή αφηρημένο για τον τρίτο θεατή που δεν μπορεί να καταλάβει τι σημαίνει.

Gottlied, *ό.π.*, σελ. 12

56. O Craig Castleman αναφερόμενος στα λόγια του Hugo Martinez. Castleman, *ό.π.*, σελ. 19. Η παρένθεση του γράφοντος.

που εντοπίζει ο Μανώλης Ανδριωτάκης⁵⁷, είναι η εξαιρετικά *εφήμερη διάστασή* του (με εξαίρεση τις κάποιες νόμιμες δουλειές graffiti). Καθένα από αυτά παρέχεται δωρεάν στα μάτια των περαστικών με αποτέλεσμα να δέχεται άμεσα την κριτική. Από την στιγμή που τοποθετείται στον δημόσιο χώρο γίνεται κτήμα της πόλης και των κατοίκων της. Αυτή η δημόσια έκθεση εμπεριέχει τον κίνδυνο και την πρόκληση κάθε δραστικού θεατή. Μπορεί να θαυμάσει, να προβληματίσει, να προκαλέσει αποστροφή και ανά πάσα στιγμή την μερική ή την ολική καταστροφή του. Η εφήμερη διάσταση των έργων αυτών, η οποία έχει σχέση με κάποια συγκεκριμένη επικαιρότητα από την μία, και η ευκολία αναπαραγωγής τους (περισσότερο του street art) από την άλλη, τα καθιστά διαθέσιμα και εξασφαλίζει απεριόριστες ευκαιρίες έκθεσής τους.

Ένα δεύτερο βασικό γνώρισμα, πάντα κατά τον Ανδριωτάκη, είναι η άμεση-αδιαμεσολάβητη φύση των έργων αυτών. Με πιο απλά λόγια, μεταξύ δημιουργού και θεατή δεν παρεμβάλλεται τίποτα και κανένας. Δεν χρειάζεται να πας κάπου συγκεκριμένα για να τα δεις, ούτε χρειάζεται να πληρώσεις. Είναι εκεί για όλους και για κανένα. Περιμένουν μέχρι να κεντρίσουν το ενδιαφέρον κάποιου περαστικού.

Τέλος, ένα τρίτο γνώρισμα είναι η *ανωνυμία* που προσφέρει το σκοτάδι της νύχτας. Το σύνθημα «Εσείς έχετε την εξουσία, εμείς έχουμε τη νύχτα» μοιάζει να εκφράζει ακριβώς αυτό το γνώρισμα. Η ανωνυμία αυτή υποβοηθά την πιο αυθόρμητη έκφραση, την έκφραση χωρίς κριτική και λογοκρισία, και υπογραμμίζεται από την χρήση ψευδωνύμων, ενός ιδιότυπου alter-ego. Προσδίδει αυτονομία και ελευθερία, αποφεύγοντας έτσι κάθε εικαστική και επικοινωνιακή έκπτωση.

3.5 Η ιστορία της ετικέτας-λέξης graffiti

Μιλώντας για το graffiti⁵⁸, μια ετυμολογική αναζήτηση του όρου μοιάζει αναγκαία, αφού είναι πιθανόν να μας δώσει κάποιες πληροφορίες αρκετά χρήσιμες. Ο όρος «graffiti» είναι ο πληθυντικός της ιταλικής λέξης «graffito», που αποτελεί το ουσιαστικό του ρήματος «graffiare», που σημαίνει χαράζω.

Το graffiare προέρχεται από το λατινικό «graphium» το οποίο με την σειρά του προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη «γραφείον», που υπήρξε στην αρχαιότητα όργανο γραφής.

Αρχικά, ο όρος graffiti, πιθανολογείται ότι χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει τα κριτικά πολιτικά σχόλια που χαράσσονταν σε δημόσιες μαρμάρινες επιφάνειες επί των ημερών του Καίσαρα. Η χρήση του όρου για την περιγραφή παλαιότερων μορφών δημόσιας γραφής ή εγχάραξης, όπως για παράδειγμα σπηλαιογραφίες κοκ, είναι σύγχρονη. Στα νεότερα χρόνια, ο όρος αυτός καθιερώθηκε να αναφέρεται σε κάθε παράνομη δημόσια γραφή, με κάθε λογής αισθητική, μέσο και κίνητρο. Ακόμη πιο σύγχρονα, συγχέεται με την συνθηματογραφία και την τοιχογραφία. Τα παραπάνω προκάλεσαν σύγχυση αναφορικά με τον όρο, αφού ξάφνου περιλάμβανε εξαιρετικά πολλές και, συχνά, εκ διαμέτρου διαφορετικές, τόσο σε επίπεδο αισθητικής όσο και στο αντίστοιχο των προθέσεων, εκφράσεις. Η πρώτη απόπειρα κατηγοριοποίησης ανήκει στον Dundes (1966) και στη συνέχεια ακολουθούν και άλλες. Γίνεται κατανοητό ότι ο όρος, τα πρώτα του χρόνια, γίνεται αντιληπτός ως μια μορφή πολιτικής πράξης, ενώ αργότερα συνδέεται με την παρανομία και το βανδαλισμό.

Όταν το σύγχρονο graffiti κάνει την εμφάνισή του, οι δραστηριοποιούντες το αποκαλούν «writing»⁵⁹, απ' όπου προέρχεται και ο αυτοπροσδιορισμός των writers. Οι writers λοιπόν *επιλέγουν ένα γερούνδιο (gerund)*⁶⁰ *για να περιγράψουν την πρακτική τους*, κάτι που φανερώνει την αξία που δίνουν στην *ενέργεια* αυτή καθ' αυτή. Ο όρος graffiti δεν επιλέχθηκε από τους writers, αλλά προσδόθηκε σε αυτούς. Τη στιγμή που το writing έχει κάνει πλέον αισθητή την παρουσία του, τα μέσα προσπαθούν να βρουν τρόπο να το περιγράψουν. Τα μέσα, προφανώς δεν γνώριζαν την έννοια «writing», αλλά είχαν ήδη εμπεδωμένη την αρνητική χροιά του όρου «graffiti». Έτσι, επέλεξαν να αποκαλέσουν το νεοαναδυόμενο αυτό κίνημα «graffiti», ταυτίζοντάς το με τις έννοιες «παρανομία» και «βανδαλισμός». «Η χρήση των λέξεων «graffiti» και «βάνδαλος» από τα μέσα και την κυβέρνηση ήταν μια στρατηγική κίνηση για να σπείρουν το φόβο στον πληθυσμό. Η εκστρατεία ενάντια στο graffiti

57. Ανδριωτάκης, ό.π., σελ.18-19

58. Γκραφίτι(το & τα), άκλ.ουσ.[<αγγλ.graffiti, πληθ. του graffito<ιταλ. graffito(=χαράγμα), graffiare(=χαράζω)>λατιν. graphium <αρχ. ελλ. γραφείον(=όργανο γραφής)](ο πληθ. γκραφίτι χρησιμοποιείται συν. και αντί του εν. γκραφίτο) επιγραφή ή παράσταση σε τοίχο, βράχο κτλ., Βλέπε επίσης ακιδογράφημα, τοιχογράφημα.

Πηγή: Τεγόπουλος-Φυτράκης, *Μείζον ελληνικό λεξικό*

59. Το «writing» είναι μέρος της φράσης «writing on the wall», το οποίο μπορεί να μεταφραστεί και ως «γράφοντας» και ως «γραφή». Επομένως, είναι κατά ένα μέρος ρήμα και κατά ένα μέρος όνομα, κάτι που το καθιστά γερούνδιο (gerund).

60. Γερούνδιο (gerund) είναι ένας ρηματικός τύπος που φανερώνει τον *τρόπο που εκδηλώνεται η ενέργεια* του ρήματος.

Πηγή: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Gerund>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09

ήταν σε μεγάλο ποσοστό μια προσπάθεια που χρησιμοποιήθηκε από τους πολιτικούς για να κατηγορήσουν «κάποιον» για την άθλια κατάσταση στην Νέα Υόρκη⁶¹. Επομένως, καθίσταται σαφές ότι η αξία που δίνουν οι writers στο ενέργημα της πράξης τους υποβιβάζεται από τα μέσα με τη χρήση του όρου graffiti, τονίζοντας μόνο το «αρνητικό» της αποτέλεσμα. Ο όρος «graffiti», όντας γραμματικά ουσιαστικό, περιγράφει ένα αποτέλεσμα, το οποίο συνδέεται με τον «βανδαλισμό», αφού αποσιωπάται το πραγματικό ενέργημα, που είναι αυτό που ενδιαφέρει τους writers.

Κλείνοντας, η λέξη «graffiti», όπως γίνεται αντιληπτό, ήταν ένας αρνητικός ορισμός που γέννησε το φόβο στο κοινό: το φόβο της απώλειας της τάξης και του ελέγχου πάνω στο περιβάλλον τους. Ενώ στην αρχή οι συμμετέχοντες αρκούσαν στον τίτλο writing, σταδιακά οικειοποιήθηκαν τον όρο graffiti, παρά τις αρνητικές προεκτάσεις, καθώς απολάμβαναν το φόβο που αυτός προκαλούσε.

3.6 Ιστορία και εξέλιξη του graffiti: οι άνθρωποι, τα μέσα, οι αντιδράσεις

Το graffiti, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό σήμερα, έχει τη δική του ιστορία και εξέλιξη στο χρόνο. Παρόλο που η ιστορία του είναι σύντομη, αν αναλογιστεί κανείς ότι μετρά μόλις σαράντα και κάτι χρόνια ζωής, έχει καταφέρει να βρίσκεται όπου υπάρχει πόλη ανά τον κόσμο. Μιας και ήδη αποπειραθήκαμε να αναγνώσουμε την πιθανή καταγωγή του, τώρα ίσως να είναι το καταλληλότερο σημείο να βρούμε τις πιθανές του ρίζες και να αναφέρουμε επιγραμματικά πρόσωπα και μέσα που χρησιμοποιήθηκαν για την διάδοση και εξέλιξή του. Για το πότε ξεκίνησε αυτό το είδος graffiti υπάρχει ένα μεγάλο εύρος βιβλιογραφίας⁶², γραμμένο τόσο από τους μελετητές όσο και από τους ίδιους τους writers. Η πλειονότητα των παραπάνω συγκλίνει σε συγκεκριμένα πρόσωπα. Σημαντικότερες εκδόσεις προς αυτήν την

61. Ferrell, ό.π., σελ. 143

62. Ενδεικτικά:

C. Castleman, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Βοστόνη: MIT Press, 1982
C100, *The Art of Rebellion*, Νέα Υόρκη: Gingko Press, 2003

H. Chalfant, J. Prigoff, *Spraycan Art*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1987

M. Cooper, H. Chalfant, *Subway Art*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1984

J. Naar, *The Birth of Graffiti*, Νέα Υόρκη: Prestel, 2007

Paul 107, *All City: The Book about Taking Space*, Νέα Υόρκη: ECW Press

Επίσης, υπάρχει ένα εύρος εκδόσεων σχετικές με την γέννηση και την εξέλιξη του graffiti στην εκάστοτε πόλη ή χώρα, οι οποίες συνοδεύονται από μια αντίστοιχη φωτογραφική τεκμηρίωση.

κατεύθυνση θεωρούνται αυτές της Martha Cooper και του Henry Chalfant⁶³, όπως επίσης και οι ταινίες-σταθμοί του είδους⁶⁴.

3.6.1 Τα πρώτα ίχνη

Παρερμηνεία της ιστορίας αποτελεί η θεώρηση της Νέας Υόρκης ως γενέτειρας του είδους. Η αλήθεια είναι ότι η Φιλαδέλφεια ήταν τόσο η γενέτειρα όσο και η πρωτεύουσα του graffiti τα πρώτα χρόνια. Πιο συγκεκριμένα, ο writer με το όνομα Cornbread είναι αυτός που θεωρείται ο πατέρας του σύγχρονου graffiti, όταν ξεκίνησε να γράφει το όνομά του στις αρχές του 1967. Ο ίδιος, σε πρόσφατη συνέντευξή του, δηλώνει ότι «όλοι μιλούσαν για μένα [...] όσο περισσότερο μιλούσαν, τόσο περισσότερο έγραφα»⁶⁵, θέτοντας έτσι το ζήτημα της «φήμης» στον πυρήνα του, μέχρι τότε υπό διαμόρφωση, είδους. Όλα αλλάζουν όταν, το πρωί της 21^{ης} Ιουλίου του 1971, η εφημερίδα New York Times αφιερώνει το εξώφυλλό της στον writer Taki183⁶⁶, με το αντίστοιχο άρθρο⁶⁷. Αυτό που προσπαθούσαν να κάνουν οι ίδιοι οι writers, το έκαναν τα μέσα για αυτούς: βοήθησαν στη διάδοση και εξάπλωσή του. Μετά το ιστορικό αυτό άρθρο, η Νέα Υόρκη μετατρέπεται όχι μόνο σε αμερικανική αλλά και σε παγκόσμια πρωτεύουσα του graffiti. Ο Taki183, χρησιμοποιώντας έναν απλό ανεξίτηλο μαρκαδόρο έκανε κατανοητή την αναγκαιότητα για χρήση του ψευδώνυμου, παρουσίασε ψήγματα στυλ στα γράμματά του, έδειξε το δρόμο προς την «φήμη» μέσω της επαναληπτικής γραφής (getting up, all city) τόσο στο δρόμο όσο και στα τραίνα με την επιλογή κατάλληλων σημείων

63. H. Chalfant, J. Prigoff, ό.π.

M. Cooper, H. Chalfant, ό.π.

64. Ahearn C., *Wild Style*, Νέα Υόρκη: MGM Films, 1983

Chalfant H., Silver T., *Style Wars*, Νέα Υόρκη: Plexfilm, 1985

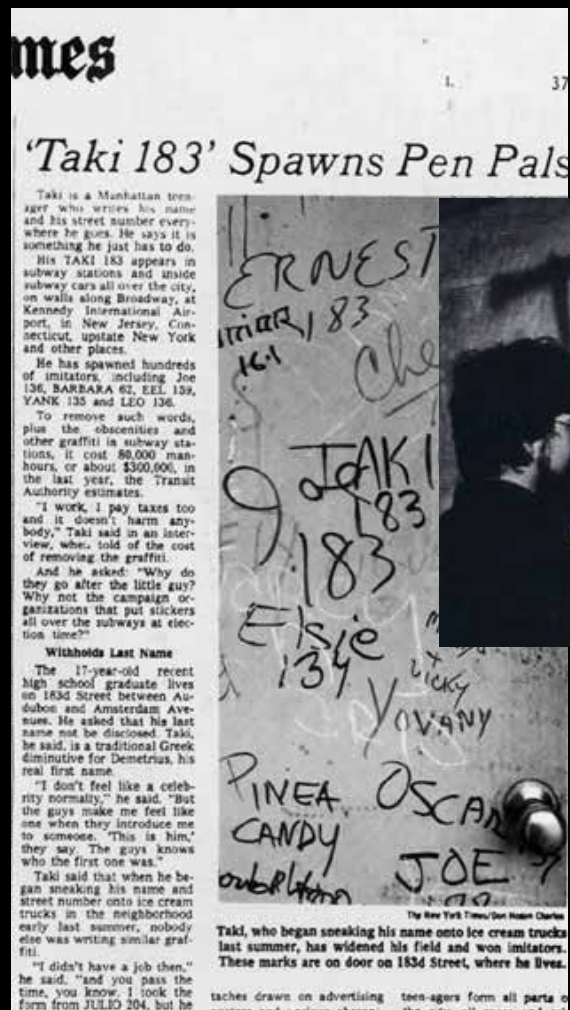
Πιο πρόσφατα, η ταινία του Jon Reiss (2008) *Bomb-It*, αναζητά και αυτή με την σειρά της τις ρίζες.

65. Απόσπασμα συνέντευξης του writer Cornbread στην ταινία του Jon Reiss, 2008, *Bomb-It*, στο 2'

66. Ο Taki 183 θεωρείται ένας από τους πατέρες του graffiti γιατί ήταν αυτός που πρώτος διέδωσε το tagging. Ήταν Ελληνοαμερικάνος και το κανονικό του όνομα ήταν Δημήτρης, εξ ου και το υποκοριστικό Τάκης (Taki). Το νούμερο 183 ήταν ο αριθμός της οδού στην οποία κατοικούσε. Ήταν ταχυδρόμος και συνήθιζε όπου παρέδιδε γράμματα να αφήνει και την υπογραφή του. Έτσι, μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα είχε πλημμυρίσει η Νέα Υόρκη με το σημάδι του. Σήμερα διατηρεί μάντρα αυτοκινήτων. Πηγή: <<http://taki183.net/#gallery>>. Τελευταία επίσκεψη 15/09/09

67. New York Times, 21/07/1971, σελ.37 το άρθρο "Taki183' Spawns Pen Pals".

Το ιστορικό άρθρο υπάρχει αναρτημένο στην σελίδα <http://www.ni9e.com/blog_images/taki_183.pdf>. Τελευταία επίσκεψη 15/09/09



Το ιστορικό άρθρο της 21ης Ιουλίου του 1971. Οι New York Times αφιερώνουν τόσο το πρωτοσέλιδο όσο και ολοσέλιδο άρθρο στον Taki183 υπό τον τίτλο "Taki183 Spawns Pen Pals".

Ο Taki, μεταξύ άλλων, σημειώνει "δεν νιώθω σαν μια διασημότητα, αν και πολλές φορές οι άλλοι με κάνουν να αισθάνομαι ως τέτοια, αφού με αποκαλούν βασιλιά (king)", θέτοντας έτσι την φήμη στον πυρήνα της δραστηριότητάς. Ο δημοσιογράφος αποκαλύπτει ότι το Taki183, είναι το όνομα και ο αριθμός που διαμένει ο νεαρός writer. Δεν παραλείπει να τονίσει ότι ο καθαρισμός των tags τον τελευταίο χρόνο κόστισε στην πόλη 80.000 εργατοώρες και 300.000\$. Ο Floyd Holoway, φρουρός της Transit Authority, προσθέτει ότι "έχω πιάσει έφηβους κάθε εθνικότητα, διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και από διαφορετικές περιοχές να γράφουν τα ονόματά τους σε βαγόνια", αποδεικνύοντας έτσι τη διάσταση που πέρνει το graffiti ήδη από τα πρώτα χρόνια.

Το συγκεκριμένο άρθρο διαδίδει το graffiti και, εν μέρει, παρουσιάζει τους κανόνες του. Η δυνατότητα φήμης που προσφέρει το graffiti, ακόμη και μέσα από τον ημερήσιο τύπο, ήδη διαφαίνεται. Οι μιμητές πολλαπλασιάζονται. Οι κανόνες αποσαφηνίζονται. Το graffiti γεννιέται.

εφαρμογής. Με λίγα λόγια, έβαλε τις βάσεις για τη μετέπειτα εξέλιξη του graffiti, έδειξε την στρατηγική. Βέβαια, πριν τον Taki183 είχαν προηγηθεί κι άλλοι, όπως για παράδειγμα ο Julio204, για τον οποίο μιλά ο Taki στο προαναφερθέν άρθρο. Ο πρώτος θεωρείται καινοτόμος γιατί "αποδέσμευσε την υπογραφή του από το «of», [όνομα] of [αριθμός δρόμου] (πχ Johnny of 93), που ήταν συνήθης πρακτική των συμμοριών"⁶⁸, ενώ η ένταση και ο πλούτος γραφής του τελευταίου ήταν κάτι καινοτόμο, γι' αυτό και χαίρει του τίτλου «πνευματικός πατέρας του graffiti».

Βέβαια, το graffiti, όπως το γνωρίζουμε σήμερα, δε δημιουργήθηκε εν κενώ. Πριν εμφανιστούν οι πρώτες υπογραφές στη Νέα Υόρκη, ένα συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο είχε ήδη διαμορφωθεί, τέτοιο που να δικαιολογεί την ανάδυση του graffiti εκεί και τότε. Αυτό το πλαίσιο, ο "χάρτης νοήματος"⁶⁹, όπως τον αποκαλεί ο Joe Austin, διαμορφώθηκε μέσα από πολύπλοκες και μακροχρόνιες διαδικασίες που επέφεραν οικονομική, κοινωνική και πολιτισμική αλλαγή σε εθνικό επίπεδο και, κατ' επέκταση, σε τοπικό. Οι Ηνωμένες Πολιτείες, σε μια χρονική περίοδο που συμπίπτει με αυτή του Ψυχρού Πολέμου, επιθυμούν να επιβάλουν το καπιταλιστικό τους σύστημα, μέσα σε ένα πνεύμα ιμπεριαλιστικό, ενώ παράλληλα αντιμετωπίζουν ισχυρά και χρόνια ζητήματα εντός τους, όπως η πολυεθνικότητα και ο ρατσισμός. Ταυτόχρονα, γίνονται προσπάθειες να καταστεί η Νέα Υόρκη οικονομική και πολιτισμική πρωτεύουσα του πλανήτη. Αυτό συνεπάγεται μεγάλες θυσίες και ριζικές μεταλλαγές. Στην ανατολή της δεκαετίας του '70, οπότε ξεκινούν τα πρώτα ονόματα να κάνουν την εμφάνισή τους, η πόλη της Νέας Υόρκης μαστίζεται από κοινωνική αναταραχή και οικονομική αναδιάρθρωση. Τα τελευταία, σε συνάρτηση με την πολιτισμική αλλαγή στους κόλπους της, θα αφήσουν κομμάτια της πόλης ξεχασμένα, υπό την ορμή της προόδου και υπό τη διεκδίκηση του τίτλου «πλανητική πρωτεύουσα». Οι ραγδαίες αυτές αλλαγές συνοδεύονται από τα αντίστοιχα έργα. Πέρα από τα κομμάτια γης που απαλλοτριώνουν για να γίνουν αυτά, ξεριζώνουν πληθυσμούς ή καταδικάζουν άλλους σε περιθωριοποίηση. Σε μια από αυτές τις περιοχές, ίσως την πιο υποβαθμισμένη από όλες, το Bronx, θα γεννηθεί το graffiti και σύντομα θα γίνει κομμάτι της πόλης. Πολλοί writers της πρώτης γενιάς μιλούν⁷⁰ τόσο

68. Austin, ό.π., σελ. 46

69. Ό.π. σελ. 37

70. Βλέπε συνεντεύξεις των writers στην ταινία Bomb It ή στις πρώτες σελίδες του βιβλίου του Austin, ό.π.

για τις άθλιες συνθήκες όσο και για την αδυναμία να ξεφύγουν, να γίνουν «κάτι», να γίνουν γνωστοί. Μια χώρα που ξέρει καλύτερα από κάθε άλλη να παράγει είδωλα και δόξα, μια χώρα που ο καθένας μπορεί να πετύχει αυτό που θέλει⁷¹, και πόσο μάλλον μια πόλη που διεκδικεί το στέμμα προς αυτήν την κατεύθυνση, ξάφνου γίνεται αντιληπτή ως αδιέξοδος. Οι άνθρωποι δεν μπορούν να εκφραστούν, ενώ το Μανχάταν, το κέντρο της πόλης, γίνεται ο παιδοτόπος των πλουσίων και διάσημων. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γεννιέται το graffiti, και με σύμμαχο τον χώρο της πόλης, του κατεχοχόν συμβόλου του πλούτου από την στιγμή που απέκτησε η γη αξία, και οι writers αρχίζουν να διεκδικούν την παρουσία τους πάνω σε αυτόν επί ίσοις όροις. Διεκδικούν το δικαίωμα να εκφράζονται και να επικοινωνούν, διεκδικούν το δικαίωμα να γίνουν κάτι άλλο από αυτό στο οποίο καταδικάστηκαν.

Τα παραπάνω, αν και αναφέρονται στην Νέα Υόρκη, εκφράζουν, λιγότερο ή περισσότερο, την ανάπτυξη των μεγαλουπόλεων του δυτικού κόσμου τα τελευταία χρόνια. Φυσικά, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο είναι διαφορετικό στην εκάστοτε περίπτωση, και έτσι πρέπει να μελετάται, αλλά τόσο ο τρόπος παραγωγής όσο και ο τρόπος βίωσης της σημερινής παγκοσμιοποιημένης μεγαλούπολης δεν διαφέρουν τρομερά, ώστε να δικαιολογούν μια ενιαία θεώρηση για την πρακτική του graffiti.

3.6.2 Εξελίσσοντας το στυλ

Το συγκεκριμένο άρθρο διαδίδει το graffiti και ο Taki183 βρίσκει εκατοντάδες μιμητές. Το μεγάλο πλήθος νέων writers λειτούργησε εξελικτικά, αφού μέσα σε έναν τόσο μεγάλο αριθμό δεν μπορούσαν να ξεχωρίσουν οι μονάδες. Τότε το στυλ αρχίζει να αναπτύσσεται με στόχο την διαφοροποίηση από την μάζα. Πέρα από το στυλ όμως τίθενται και οι παράμετροι των δύσκολων επιφανειών και του μεγέθους. Με τις νέες αυτές παραμέτρους, το σπρέι θα πάρει την θέση του μαρκαδόρου, χωρίς βέβαια ο τελευταίος να εγκαταλειφθεί μέχρι τις μέρες μας. Πρωτοπόροι προς αυτήν την κατεύθυνση, δηλαδή writers που ξεχώρισαν μέσω του στυλ και της παραγωγικότητάς τους και άφησαν εποχή, ήταν οι Seen⁷², Lady Pink, Zephyr, Iz the Wiz, Dondi, Stay



Όσο οι writers αυξάνονται τόσο μεγαλώνει η ένταση αλλά και δημιουργικότητα. Ο ανταγωνισμός μεγαλώνει, οι απαιτήσεις αυξάνονται και οι writers επιδιίδονται σε έναν σκληρό αγώνα για να ξεχωρίσουν από τους υπόλοιπους. Οι πρώτες αμήχανες υπογραφές διακοσμούνται και εξελίσσονται στα πρώτα pieces. Ο Stash υπήρξε ένας από τους πλέον παραγωγικούς της περιόδου που ξεχώρισε με το στυλ του. Παραπάνω wildstyle από τον ίδιο.

Ο ισχυρός ανταγωνισμός στους κόλπους του graffiti δεν εξελίσει μόνο το στυλ αλλά και την ευρηματικότητα στα μέρη που γίνονται οι παρεμβάσεις. Όσο πιο εμφανές τόσο μεγαλύτερος ο σεβασμός και η φήμη του writer. “Τι πιο εμφανές από την πινακίδα του Hollywood;” φαίνεται να σκέφτηκε ο Seen. Η επικινδυνότητα και το μέγεθος του εγχειρήματος του χάρησαν μια θέση στο πάνθεον του graffiti. Κάτω ο ίδιος ποζάρει αγέροχος πλάι στο επίτευγμά του.



71. «Η γη της επαγγελίας» και το «Αμερικανικό όνειρο» εκφράζονται εδώ.

72. Ο writer Seen δίνει άλλη διάσταση στην έννοια της φήμης, όταν το 1986 γράφει πάνω στην πινακίδα-σύμβολο του «Hollywood».

Βλέπε H. Chalfant, J. Prigoff, *Spraycan Art*, ό.π., σελ. 57

High 149, Cope 2, Stash, Chino, Lee, Futura 2000, Tracy 168⁷³, οι οποίοι με την σειρά τους έβαλαν τα στιλιστικά θεμέλια του graffiti που γνωρίζουμε σήμερα. Μερικές στερεοτυπικές στιλιστικές προσθήκες υπήρξαν τα αστέρια, τα βέλη, οι κορώνες, τα φωτοστέφανα κοκ, καθώς και οι χαρακτήρες συνήθως εμπνευσμένοι από την ποπ κουλτούρα ή τα κόμικς. Σημαντικότερη παρακαταθήκη όλων υπήρξε η «τριβή» με το στυλ των γραμμάτων που έμελε να ορίσει και την μετέπειτα εξέλιξη του graffiti, αφού έθετε το tag και το lettering στον πυρήνα της δραστηριότητας. Το bombing, με το throwup να επιταχύνει την κατάσταση, έβρισκε εφαρμογή κυρίως στα τραίνα, τα οποία, από πολύ νωρίς έπαιξαν τον ρόλο του διανομέα της «φήμης» πέρα από τα στενά πλαίσια μιας γειτονιάς, αφού όσα περισσότερα χιλιόμετρα διένυε το τρένο, τόσο περισσότερα μάτια το έβλεπαν και τόσο μεγαλύτερη ήταν η φήμη του writer.

Έτσι, παράλληλα με το στυλ οι writers ξεκίνησαν να πειραματίζονται με το μέγεθος και το χρώμα. Ξεκινώντας από τα απλά tags έφτασαν να καλύπτουν ολόκληρα τρένα από πάνω μέχρι κάτω (top to bottom, whole car). Όσο ο αριθμός των writers μεγάλωνε, τόσο μεγάλωναν και οι απαιτήσεις για να μπορέσει κανείς να ξεχωρίσει και, κατ' επέκταση, τα στυλ γίνονταν όλο και πιο πολύπλοκα, περισσότερο σοφιστικά, εξαιρετικά δυσανάγνωστα. Τα γράμματα επιμηκύνονται, σκιάς και φόντο προστίθενται, και διπλά περιγράμματα χρησιμοποιούνται για να ξεχωρίσουν τα γράμματα. Ένα ολοκαίνουριο αισθητικό λεξιλόγιο γεννιέται. Το γεγονός αυτό κεντρίζει το ενδιαφέρον μερικών επιμελητών, οι οποίοι αναζητούν και βρίσκουν writers για να εκθέσουν και να πουλήσουν τα έργα τους σε galleries. Η πρώτη έκθεση έγινε το '72 στο City College και η συνέχεια δόθηκε στο East Village και τις galleries Fun, Nature Morte και Civillian Warface⁷⁴. Στους χώρους αυτούς παρέλασαν μερικοί από τους προαναφερθέντες writers.

Την ίδια στιγμή που οι παραπάνω writers έκαναν δουλειές για να εκτεθούν, κάποιοι νέοι ήρθαν να τους αντικαταστήσουν, εξελίσσοντάς τα στυλ ακόμη περισσότερο. Τα τραίνα καλύπτονταν μανιωδώς αφού ο δρόμος για τη φήμη ήταν πλέον δύσβατος. Τα πράγματα γίνονται δύσκολα όταν αρχίζει η καταστολή και τότε οι writers οικειοποιούνται νέες τεχνικές και τακτικές που έκαναν δυνατή τη δημιουργία graffiti τεχνικής ποιότητας τέτοιας που οι writers δεν είχαν ονειρευτεί ποτέ προηγουμένως. Αργότερα, με την προσδοκία να

ξεχωρίσουν ακόμη περισσότερο, τα αρχικά αμήχανα στυλ εξελίσσονται σε pieces.

3.6.3 Οι «πόλεμοι» ενάντια στο graffiti

Για τα επόμενα χρόνια ο υπόγειος σιδηρόδρομος της Νέας Υόρκης είχε γίνει ο ατελείωτος, και συνάμα κινούμενος, καμβάς για τους writers. Το 1985, όταν πλέον το φαινόμενο βρίσκεται σε έξαρση, με τους writers να επιδίδονται με μανία στη γραφή για να ξεχωρίσουν από τους όμοιούς τους, οι αρχές της πόλης αναλαμβάνουν να πατήσουν φρένο. Αισθανόμενοι ιδιαίτερη αμηχανία μπροστά στο φαινόμενο, μην γνωρίζοντας ούτε τα κίνητρα ούτε τους writers, αποφασίζουν να το βαφτίσουν έγκλημα και να το ποινικοποιήσουν. Γιατί αισθάνονταν αμήχανα; Το graffiti έδινε την εντύπωση⁷⁵ ότι κάνεις δεν ήλεγχε το σύστημα. Μάλιστα, το graffiti θα παίξει το ρόλο του εξιλαστήριου θύματος, αφού θα κατηγορηθεί⁷⁶ ότι δημιουργεί αίσθημα ανασφάλειας στους χρήστες των μέσων μαζικής μεταφοράς και ότι φέρει μερίδιο ευθύνης για τα αυξημένα ποσοστά αδικημάτων⁷⁷ που συμβαίνουν εντός και εκτός των συρμών. Έτσι, αφού τα πρώτα μέτρα ενάντια στο graffiti θα κριθούν ανεπαρκή⁷⁸, οι αρχές θα χρηματοδοτήσουν αντι-graffiti καμπάνιες⁷⁹, με τηλεοπτικά σποτς και

75. Η «αίσθηση ανασφάλειας», η «απώλεια ελέγχου», η «διατάραξη της ποιότητας ζωής» και ό,τι αυτά συνεπάγονται, δηλαδή η απώλεια τάξης ως σημείο, η «εντύπωση», όπως την αποκαλέσαμε στο κυρίως κείμενο, μοιάζουν με εισαγωγή στη «Θεωρία του Σπασμένου Παραθύρου» την οποία θα συναντήσουμε στην συνέχεια.

76. Για τις ενστάσεις και τις κατηγορίες ενάντια στο graffiti βλέπε την ταινία *Style Wars* και το βιβλίο του Austin, ό.π.

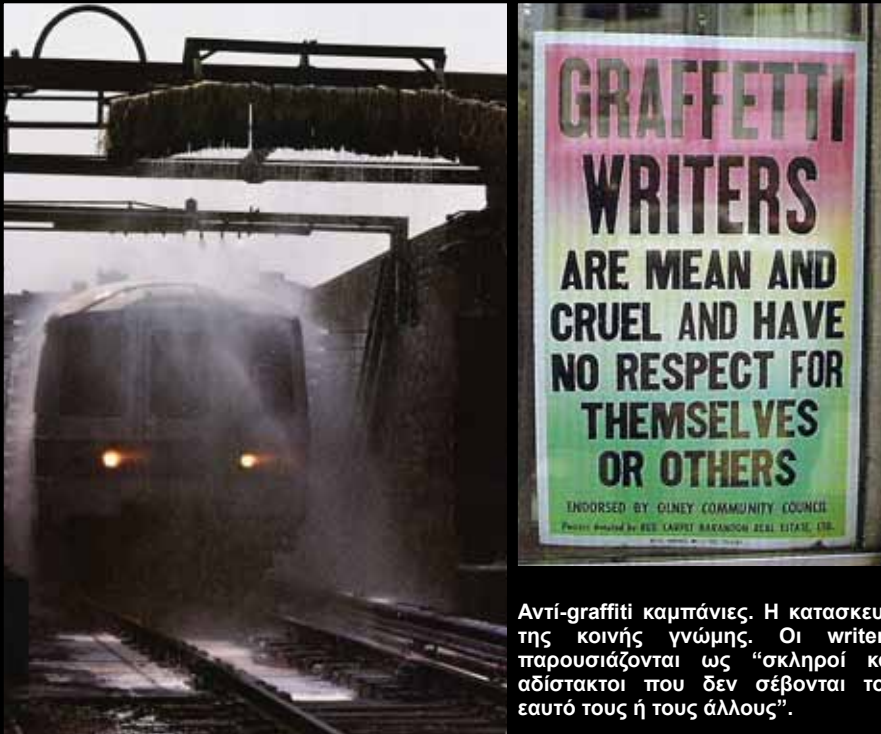
77. Το graffiti ως αδίκημα εντάσσεται στην κατηγορία των λεγόμενων Crimes of style (Εγκλήματα με στυλ). Σε αυτήν την κατηγορία υπάγονται αδικήματα που εμπεριέχουν μια συγκεκριμένη σπουδή (στυλ), όπως αυτό του κλεπταποδόχου κοκ.

78. Πριν την εμφάνιση του graffiti τα αμαξοστάσια (train yards) παρέμεναν αφύλαχτα. Ήδη όμως από τα τέλη του '70 τα τελευταία αρχίζουν να μοιάζουν με φρούρια, με την τοποθέτηση συρματοπλεγμάτων και ολονύκτιες περιπολίες. Αυτό κατέστησε το εγχείρημα των writers πιο επικίνδυνο, αλλά ταυτόχρονα περισσότερο συναρπαστικό και, φυσικά, εκτίναξε στα ύψη τη φήμη και τον σεβασμό εκείνων που το έπρατταν.

79. Έχουν μείνει στην ιστορία ως «Πόλεμοι του Graffiti». Ο πρώτος πόλεμος έλαβε χώρα το 1972-'74, όταν χρέη δημάρχου επιτελούσε ο John Lindsay, ενώ ο δεύτερος το 1980-'83 επί των ημερών του Ed Koch. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το κοινωνικοπολιτικό παρασκήνιο αυτών των «πολέμων», με τους δημάρχους να κατηγορούν προγενέστερούς τους για αυτή την «αμέλεια» να καταπολεμήσουν τη «μάστιγα του graffiti» και να «ελευθερώσουν» την πόλη από αυτό. Τα χρήματα που δαπανήθηκαν για αυτές τις καμπάνιες ήταν ιλιγγιώδη, αφού ανέρχονταν σε εκατομμύρια δολάρια, ενώ το αποτέλεσμά τους θεωρείται αμφίβολο. Τα επόμενα χρόνια, μιας και δεν είχε επιρροή στους ψηφοφόρους ένας ακόμη παρεμφερής πόλεμος, το graffiti, αν και πληγωμένο, συνέχισε πιο ήσυχο το δρόμο του.

73. Ο Tracy168 θεωρείται ο πατέρας του Wild Style.

74. Ιωσηφίδης, *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 72-74



Αντί-graffiti καμπάνιες. Η κατασκευή της κοινής γνώμης. Οι writers παρουσιάζονται ως “σκληροί και αδιάτακτοι που δεν σέβονται τον εαυτό τους ή τους άλλους”.

Buffing system (πάνω). Χημικά που ξεπλένουν τα πάντα. Μαζί και την φήμη των writers, οι οποίοι για λίγο πίστεψαν ότι το graffiti σβήνει όπως συμβαίνει με τα τρένα (κάτω ο “επιτάφιος” του Lee, 1980). Όμως, δεν θα τα παρατήσουν και έτσι μεταφέρονται από τα τρένα στους τοίχους. Οι πόλεμοι ενάντια στο graffiti το κάνουν να βγει, αν και πληγωμένο, περισσότερο παθιασμένο.



με κάθε βαμμένο τρένο να παίρνει τον δρόμο του καθαρισμού (buff)⁸⁰. Το τελευταίο ήταν μια πραγματικά έξυπνη κίνηση αφού χτυπούσε το graffiti στον πυρήνα του, δηλαδή στην εκθετική του αξία και την επικοινωνία. Ένας από τους καλύτερους writers της περιόδου, ο Stay High, σε πρόσφατη συνέντευξή του, μιλώντας για το buffing δηλώνει ότι “αφού δεν θα το αφήσουν να φύγει βαμμένο από το αμαξοστάσιο δεν θα το δει κανείς, άρα δεν υπάρχει λόγος να πάρω το ρίσκο”⁸¹. Μέχρι το 1989, η graffiti σκηνή στα τρένα θα σβήσει. Αν και απογοήτευσε πολλούς writers αυτή η προοπτική, σε σημείο να θέλουν να αποσυρθούν, το graffiti προσπάθησε να ξαναβρεί χώρο δράσης, και εν τέλει επέστρεψε εκεί από όπου ξεκίνησε, στο δρόμο. Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει ότι εγκαταλείφθηκαν τα τρένα ως τόπος επέμβασης αλλά, λόγω της αυξημένης καταστολής, η δραστηριότητα καταλάγιασε.

3.6.4 Το φαινόμενο διαδίδεται

Φυσικά, το graffiti στην Αμερική δεν περιορίστηκε στην πόλη της Νέας Υόρκης. Στη Φιλαδέλφεια, τη γενέτειρα του graffiti, αναδύονται μια σειρά από writers. Κάτι αντίστοιχο θα συμβεί και στην περίπτωση του Λος Άντζελες, μια πόλη στην οποία η γραφή στους τοίχους από μέλη συμμοριών ήταν συνήθης πρακτική. Προφανώς η επέκταση του φαινομένου δεν περιορίστηκε σε αυτές τις πόλεις αλλά σε όλη την χώρα⁸², ενώ ταυτόχρονα άρχισε να μεταφέρεται στη γηραιά ήπειρο και σε ολόκληρο τον κόσμο. Κοινός παρονομαστής, πέρα από τα διαφορετικά στυλ, είναι η πίστη και η διατήρηση των αρχών του graffiti όπως αυτές γεννήθηκαν στην Νέα Υόρκη, δηλαδή όπως αυτές τέθηκαν από τον Taki183 και αποσαφηνίστηκαν, μερικώς, από writers όπως ο Seen, ο Lee και ο Kok.

Από τη Νέα Υόρκη, λοιπόν, το graffiti πέρασε τον Ατλαντικό για να αποκτήσει χιλιάδες μιμητές σε Γερμανία, Γαλλία, Αγγλία, Ολλανδία, Ισπανία, Ελλάδα κλπ. Φυσικά, δεν επεκτάθηκε μόνο προς την Ευρώπη αλλά προς όλες της κατευθύνσεις: στη Νότια Αμερική, με την παραδοσιακή δύναμη του Μεξικό και την νεοαναδυόμενη σκηνή της Βραζιλίας να είναι στο επίκεντρο

80. Η εταιρία που ανέλαβε τον καθαρισμό των συρμών είχε και έχει τα αρχικά MTA (Metropolitan Transit Authority). Τα βαγόνια, ανεξάρτητα από το αν είχαν ή όχι graffiti, βρέχονταν από άκρη σε άκρη με χημικά που ξέπλεναν τα πάντα.

81. Απόσπασμα συνέντευξης του Stay High 149 στην ταινία *Bomb-It*, ό.π., στο 14’

82. Η ταινία του D. Pray, *Infamy*, Λος Άντζελες: 2005 είναι μια περιήγηση στο graffiti των Ηνωμένων Πολιτειών.



Φωτογραφίες από στυλ ανά τον κόσμο. Κομμάτια από Γερμανία, Γαλλία, Αγγλία και Βραζιλία παρουσιάζονται εδώ. Από τους Daim, Neck και Loomit, Foe, Xcert και Nina αντιστοιχά.



του ενδιαφέροντος, στη Νότια Αφρική, με τους writers Falko και Mak1 να παράγουν εμπνευσμένα στυλ, στην Ασία, με την πόλη του Τόκιο να προσαρμόζει τα στυλ στην ιδιαίτερη κουλτούρα του, και τέλος στην Αυστραλία, με writers όπως ο Kasino να παράγουν πρωτότυπο στυλ. Γίνεται κατανοητό ότι όπου υπάρχει μεγαλούπολη, με παρόμοια χαρακτηριστικά με εκείνα των δυτικών μητροπόλεων, υπάρχει και graffiti. Η διάδοση σε αυτές τις χώρες έγινε τόσο μέσω των κινηματογραφικών ταινιών της εποχής όσο και της hip-hop υποκουλτούρας, κυρίως μέσω της μουσικής rap.

Το Βερολίνο θεωρείται μέχρι και σήμερα μία από τις μητροπόλεις του ευρωπαϊκού graffiti, κάτι το οποίο δικαιολογείται και από την ύπαρξη του πρώην τοίχους⁸³ που χώριζε το ανατολικό από το δυτικό Βερολίνο, ενός κατεχοχόν τόπου δράσης των writers. Ομοίως, το Παρίσι έχει μεγάλη graffiti ιστορία και παρουσιάζει ένα πολύ ιδιαίτερο στιλιστικό ύφος. Οι φοιτητικές εξεγέρσεις άφησαν μια πλούσια παρακαταθήκη στους writers, οι οποίοι με τη σειρά τους την εξέλιξαν και την εμπλούτισαν. Τα στένσιλ και οι αφίσες λειτούργησαν ως νέα μέσα έκφρασης στην πόλη του φωτός, με πρωτοπόρο του είδους τον Blek le Rat. Στην Αγγλία, και πιο συγκεκριμένα στο Λονδίνο, στα μέσα της δεκαετίας του '70, η runk υποκουλτούρα ανθεί, όπως και το κίνημα του DIY (do it yourself). Τα runk συγκροτήματα της εποχής, όπως οι Clash και οι Sex Pistols, υιοθετούν τις μεθόδους του graffiti γύρω από τους χώρους στους οποίους τραγουδούν, ενώ στην Αμερική το '80 οι Ramones εμφανίζουν graffiti σε εξώφυλλο δίσκου τους⁸⁴. Από τότε, οι Βρετανοί writers συνεχίζουν το έργο των προκατόχων τους, με τους δημόσιους τοίχους να αποτελούν, αυτή τη φορά, τον κυριότερο στόχο τους. Στην Ελλάδα το graffiti ξεκινά παράλληλα με την άφιξη του hip-hop, γύρω στα μέσα προς τέλος της δεκαετίας του '80, με την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη να αποτελούν τους κυριότερους πυρήνες δράσης⁸⁵. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι το Λονδίνο, το Παρίσι και το Βερολίνο θεωρούνται οι πόλεις στις οποίες εξελίχθηκε και πήρε τη σημερινή του μορφή το post-graffiti, το λεγόμενο street art.

83. Ο τοίχος του Βερολίνου, μετά την πτώση του, χωρίστηκε σε κομμάτια, το καθένα από τα οποία πουλήθηκε και διακοσμήθηκε σήμερα το αρχηγείο της CIA αλλά και τα υπόγεια του Βατικανού.

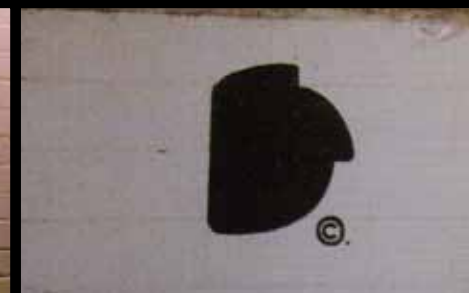
84. Βλέπε τη δισκογραφική δουλειά Ramones, *Subterranean Jungle*, Sire, 1983

85. Ιωσηφίδης, ό.π., σελ. 74-75

3.6.5 Τα νέα μέσα: Η προσαρμογή στις νέες συνθήκες και τα σημάδια αλλαγής

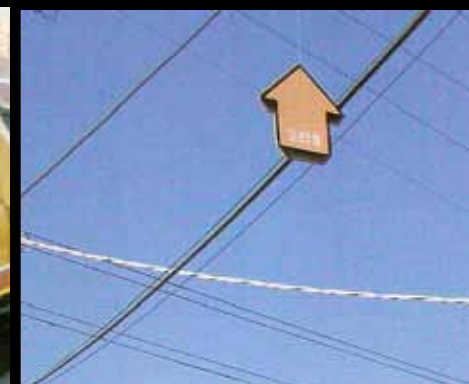
Καθώς το graffiti εξαπλωνόταν ανά τον κόσμο, άνθρωποι με εντελώς διαφορετικές προσλαμβάνουσες άρχισαν να το προσαρμόζουν στα δικά τους πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Το διαφορετικό αστικό περιβάλλον των ευρωπαϊκών πόλεων όπως και η πλούσια ιστορία τους λειτούργησαν εξελικτικά. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την ολοένα αυξανόμενη καταστολή και τη διάθεση για επικοινωνιακή αμεσότητα, έφεραν στο φως νέα μέσα. Πρώτο στη λίστα ήταν το στένσιλ, με τις αφίσες, τα αυτοκόλλητα και τα ρολά να ακολουθούν. Ένας από τους πρώτους που χρησιμοποίησε αυτή την μέθοδο ήταν ο Γάλλος Blek le Rat, για τον οποίο έγινε λόγος λίγο παραπάνω.

Το στένσιλ σαν μέθοδος δεν είναι καθόλου καινούριο, αν αναλογιστεί κανείς ότι το «στένσιλ» έλκει την καταγωγή του από τον άνθρωπο των σπηλαίων, με το αποτύπωμα του χεριού να είναι το σχέδιο, και η εκτόξευση χρωματικού μίγματος από το στόμα να παίζει τον ρόλο του σύγχρονου σπρέι. Αν και η ιστορία αυτού του μέσου δεν είναι καταγεγραμμένη, εύκολα μπορούμε να ανιχνεύσουμε τα ψήγματα της στένσιλ τεχνοτροπίας που διατρέχουν την ανθρώπινη ιστορία, όπως στις αιγυπτιακές πυραμίδες, ή αργότερα σε διάφορα μεταξωτά υφάσματα της ανατολής. Στη συνέχεια εξαπλώνεται στον ανεπτυγμένο κόσμο με την έλευση της βιομηχανικής επανάστασης και την εν σειρά παραγωγή. Το 1950 και 1960, η Pop Art βάζει το στένσιλ σε μουσείο. Τόσο ο Andy Warhol όσο και ο Robert Rauschenberg ασχολήθηκαν εντατικά με τη μέθοδο της μεταξοτυπίας (κάτι παρεμφερές με το στένσιλ), εμπνεόμενοι από θέματα της μαζικής κατανάλωσης και της τεχνικής αναπαραγωγής. Βαθμιαία, ο χειροποίητος χαρακτήρας του στένσιλ, το χαμηλό του κόστος και η δυνατότητα επαναληπτικής εφαρμογής και πειραματισμού που αυτό προσφέρει, θα το κάνει ιδιαίτερα δημοφιλές, τόσο σε τεχνικές εφαρμογές όσο και σε καλλιτεχνικές⁸⁶. Το Μάη του 1968, τα στένσιλ, τα σύνθημα και οι αφίσες κατακλύζουν το Παρίσι. Κάτι αντίστοιχο θα συμβεί μερικά χρόνια αργότερα με την punk στην Βρετανία. Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι οι υποκουλτούρες που γεννιούνται και δρουν στο δρόμο μοιράζονται μια ιδιαίτερη σχέση με το στένσιλ, κατ' επέκταση και το graffiti. Μάλιστα, όσο αυξανόταν η δυσκολία



Η αυξημένη καταστολή οδηγεί τους writers σε νέους δρόμους έκφρασης. Τα παραδοσιακά μέσα δεν εγκαταλείπονται αλλά εμπλουτίζονται με νέα. Η σημασία στη φήμη και η αναγνωρισιμότητα παραμένουν κεντρικά ζητήματα. Το επονομαζόμενο street art δεν είναι κάτι άλλο από graffiti. Χρησιμοποιεί αναπαραστατικές εικόνες καθιστώντας έτσι εύκολη την πρόσληψη, δηλαδή είναι επικοινωνιακά άμεσο. Επιπλέον έχει εύκολη εφαρμογή, άρα και λιγότερο χρόνο υπό επικίνδυνες συνθήκες.

Κατά σειρά: Stak, Banksy, Above



86. Ανδριωτάκης, *Σχέδια Πόλης*, ό.π., σελ. 15-17



Νέα υλικά, νέες δυνατότητες, νέες μορφές. Στένσιλ, χαρτοταινίες, αυτοκόλλητα, μέχρι και πλακάκια επιστρατεύονται, ούτως ώστε να επικοινωνεί το μήνυμα. Ο χαρακτήρας ή το λογότυπο παίρνει τη θέση του tag. Εξωγήινοι, ανθρώπινες μορφές, κλειδιά, κτίρια, φυτά, φρούτα, πρίζες, χαρακτήρες από παλιά ηλεκτρονικά παιχνίδια, ακόμη και υλექτρικές συσκευές (πχ. Toaster) χρησιμοποιούνται ως υπογραφές. Όλα τα παραπάνω δεν είναι τίποτε άλλο από εικονογραφικές υπογραφές. Κατά σειρά: Space Invader, D-face, Buff Monster, HNT

εφαρμογής graffiti με τα παραδοσιακά μέσα, τόσο το στένσιλ graffiti⁸⁷ κέρδιζε έδαφος, σε σημείο σήμερα να χρησιμοποιείται κατά κόρον από μεγάλη μερίδα των writers. Εξαιρετικά γνωστό έγινε το είδος δια χειρός του Βρετανού Banksy⁸⁸, που θεωρεί ότι τα στένσιλ μοιάζουν επαναστατικά μόνο και μόνο από το στυλ τους.

Τα τελευταία χρόνια, η αφίσα και τα αυτοκόλλητα είναι μέσα που χρησιμοποιούνται ολοένα και περισσότερο από τους writers παγκοσμίως. Όπως το stencil έχει μεγάλη ιστορία, έτσι και η αφίσα, αφού υπήρξε τόσο μέσο προπαγάνδας όσο και αντίστασης, ήδη από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Το Μάη του '68 ήταν κύριος τρόπος έκφρασης, ενώ σήμερα προσδίδεται σε αυτή κυρίως διαφημιστική χροιά. Πρωτοπόρος στην graffiti αφίσα υπήρξε ο Obey Giant⁸⁹.

Γενικά, στις αρχές του νέου αιώνα, το graffiti ανακαλύπτει νέους τρόπους δράσης αφού πρώτα δεχθεί τυπογραφικές και εικονογραφικές ζυμώσεις. Τα εικονογράμματα, οι ετικέτες και τα λογότυπα⁹⁰, οι αφίσες, τα αυτοκόλλητα και τα σημερινά πολύπλοκα στένσιλ⁹¹ είναι μόνο μερικά από τα αποτελέσματα

87. Η έκρηξη του επανομαζόμενου stencil graffiti ήταν τόσο μεγάλη τα τελευταία χρόνια, που συνοδεύτηκε και από μια έκδοση αφιερωμένη σε αυτό. T. Manco, *Street Logos*sm, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2004. Επίσης, το στένσιλ, στις περισσότερες σύγχρονες εκδόσεις graffiti, καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος.

88. Ο Banksy έχει εκδώσει ως τώρα τέσσερα βιβλία. Το πρώτο, *Χτυπώντας το κεφάλι σου σε έναν τούβλινο τοίχο*, πούλησε πάνω από 20.000 αντίτυπα, ενώ το δεύτερο *Existencilism* (τίτλος-λογοπαίγνιο ανάμεσα στις λέξεις υπαρξισμός και stencil), εξαντλήθηκε λίγες ημέρες μετά την πρώτη κυκλοφορία του και επανακυκλοφορεί. Το τρίτο, *Cut it out* (τίτλος-λογοπαίγνιο ανάμεσα στο κόψ' το!=σταμάτα! και το κόψ' το=κόψε το χαρτί και κατ' επέκταση το stencil) μπορεί κανείς να το βρει στην Tate Modern του Λονδίνου, που τόσο πολύ έχει υποφέρει από τα χτυπήματα του Banksy. Οι φήμες τον θέλουν να έχει αρνηθεί συνεργασίες με πολυεθνικούς κολοσσούς, όπως η Microsoft και η Coca-Cola. Έχει χαρακτηριστεί από τον τύπο αντικορφομιστής, προκλητικός, γελοίος, αναρχικός, βάνδαλος ακόμη και celebrity artist. Η έκθεσή του με τίτλο *Brandalism*, τίτλος-λογοπαίγνιο με τις λέξεις βανδαλισμός (vandalism) και φίρμα (brand), θεωρήθηκε από πολλούς, ό,τι πιο πρωτοποριακό εμφανίστηκε τις τελευταίες δεκαετίες στην τέχνη του δρόμου. Το τελευταίο του βιβλίο, *Wall and Piece*, τίτλος-λογοπαίγνιο του «πόλεμος (war) και ειρήνη (peace)» που γίνεται «τοίχος και κομμάτι» παρουσιάζει έργα του σε ολόκληρο τον κόσμο, όπως αυτά στο «τοίχος του Μίσους», και το μανιφέστο του.

89. Ο Shepard Fairey, χρησιμοποίησε μια εικόνα η οποία συνοδεύταν από το μήνυμα «Υπακοή» (Obey) ή «Υπακούστε τον Γίγαντα» (Obey the Giant). Ο γίγαντας, το πρόσωπο του διάσημου ρώσου παλαιστή Andre, ενσαρκώνει από το 1989 την προπαγάνδα της υπακοής. Ο Manco σημειώνει: «Το μήνυμα της «υπακοής» μπορεί να μεταφραστεί ως μία εναντίωση στον κοινωνικό έλεγχο ή τις διαφημίσεις. Η ειρωνεία είναι ότι λόγω της τεράστιας επιτυχίας που ακολούθησε, η καμπάνια της «Υπακοής»-άθελά της-έγινε η ίδια παγκόσμια φίρμα, το οποίο, όσον αφορά τον έλεγχο του δημόσιου χώρου, υπήρξε θρίαμβος» αλλά και παράλληλα παταγώδης αποτυχία, αφού τελικά έχασε τον αρχικό του προσανατολισμό και αφομοιώθηκε με τον καλύτερο τρόπο, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς. Manco, *ό.π.*, σελ.43

90. Για περισσότερα βλέπε Manco, *ό.π.*

91. Για περισσότερα βλέπε T. Manco, *Stencil Graffiti*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2002

των ζυμώσεων. Μέχρι όμως και σήμερα, όποια και αν είναι η τεχνική και το μέσο που ακολουθείται, το όνομα και η φήμη που μπορεί να προσδώσει το τελευταίο στον writer παραμένουν ο πυρήνας της δραστηριότητας.

3.6.6 Το graffiti σήμερα

Σήμερα το graffiti προσαρμόζεται στις νέες καταστάσεις. Καθώς οι ανάγκες για μεγαλύτερη αμεσότητα του μηνύματος σε λιγότερο χρόνο αυξάνονται, οι writers μεταφέρουν την παραγωγή του graffiti μέσα στο σπίτι. Πολλοί από αυτούς, περισσότερο συνειδητοποιημένοι και απενοχοποιημένοι, δημιουργούν υπό την «προστασία» του σπιτιού τους και έπειτα τοποθετούν τη δουλειά τους στην πόλη. Το graffiti που στηρίχθηκε στα αυτοκόλλητα άρχισε να γίνεται πολύ δημοφιλές, σε σημείο που σήμερα να χαίρει σεβασμού. Βιβλία εκδόθηκαν για τα stickers ή stencil graffiti και διαφημιστικές εταιρίες άρχισαν ήδη να μιμούνται τη μορφή του, θεωρώντας την εξαιρετικά πετυχημένη.

Το graffiti διανύει τώρα μια περίοδο που οι writers εξερευνούν όλα τα μη παραδοσιακά μέσα. Η αρνητική χροιά που κουβαλάει χρόνια τώρα η ετικέτα-λέξη graffiti μετονομάζεται σε street art, μιας και οι εικόνες που παράγουν οι νέοι writers είναι πιο εύπεπτες, όχι όμως κατανοητές στην ουσία τους, από μεγαλύτερη μέρος πολιτών. Πρόσφατα, στις 9 Ιουλίου του 2004, οι New York Times παρουσίασαν ένα άρθρο⁹² στο οποίο διευκρινίζονταν τα στοιχεία αυτού του νέου κινήματος, προβάλλονταν writers όπως οι Swoon, Revs και Obey. Άρθρα σαν και αυτό έχουν την πιθανότητα να καταφέρουν ό,τι πέτυχε και το άρθρο με τον Taki 183 τριάντα χρόνια πριν. Μέσα στην ολοένα αυξανόμενη παραγωγή street art, άρθρα όπως αυτό σηματοδοτούν μια επικείμενη δεύτερη ακμή του graffiti.

Η συσσωρευμένη εμπειρία των writers του σήμερα, τόσο σε σχέση με τα υλικά και τη χρήση τους όσο και με τις νέες ελκυστικές τεχνολογίες⁹³, τους οδήγησαν στη δημιουργία μιας καινούριας και ιδιότυπης γλώσσας. Η εξέλιξη των στυλ φτάνει στο έπακρο. Οι τρισδιάστατες απεικονίσεις των ονομάτων και των σχεδίων μοιάζουν να βγήκαν από οθόνη υπολογιστή. Writers όπως οι

92. New York Times, 09/07/2004, Το άρθρο «*Lawbreakers, Armed with Paint and Paste*» Το άρθρο βρίσκεται αναρτημένο στο <<http://www.nytimes.com/2004/07/09/nyregion/09street.html>> Τελευταία επίσκεψη 15/09/09

93. Τα τελευταία χρόνια έχει συσταθεί μια παγκόσμια κοινότητα από writers, οι GRL (Graffiti Research Lab), που εξερευνούν νέες μεθόδους graffiti και την πρακτική τους εφαρμογή. Για περισσότερα <<http://graffitiresearchlab.com/>>. Τελευταία επίσκεψη 15/09/09

Daim, Zedz, Viagrafik, Syndrome Studio ξεπερνούν κάθε πρότερη προσδοκία με έργα που μοιάζουν, λιγότερο ή περισσότερο, με digital art αποτυπωμένη με το χέρι. Έτσι, όσον αφορά την παράνομη δραστηριότητα, τη σκυτάλη φαίνεται να παίρνει το street art, μιας και η παράνομη δημιουργία pieces είναι σήμερα πιο δύσκολη από ποτέ.

Συνεπακόλουθα, η graffiti σκηνή βρίσκεται διχάζεται ανάμεσα στην αποδοχή ή όχι του τίτλου street art⁹⁴, καθώς η λέξη «art» που εμπεριέχει είναι εκείνη που προβληματίζει περισσότερο. Η έννοια «τέχνη του δρόμου» (street art), αν και γοητευτική, είναι παραπλανητική. Η λέξη «τέχνη», τόσο ισχυρά φορτισμένη και σε συγκεκριμένα πλαίσια αντιληπτή, μπορεί να αιχμαλωτίσει το graffiti στη φανταχτερή αισθητική διάσταση των pieces, κάτι που πιθανόν να μην είναι θεμιτό από τη μεριά των writers, αφού πλέον οι προθέσεις και η παρανομία αντικαθίστανται από έρχονταν τη στείρα αισθητική και νομιμοποίηση. Αυτή η νέα μορφή δεν πρέπει να θεωρείται κάτι άλλο από graffiti. Η αποτύπωση του ονόματος κάποιου σε ένα αυτοκόλλητο ή stencil δεν είναι παρά ένας εναλλακτικός τρόπος tagging. Ακόμα και όταν το όνομα αυτό καθαυτό αντικαθίσταται από ένα λογότυπο, δεν παύει να είναι graffiti. Το graffiti έχει να κάνει με τις προθέσεις των δρώντων υποκειμένων και όχι με τα μέσα που χρησιμοποιούνται, αφού, όπως ήδη ειπώθηκε, κάθε δημόσια γραφή με σπρέι δεν είναι graffiti. Η πίστη στις αρχές της υποκουλτούρας είναι αυτή που καθιστά μια πράξη δημόσια γραφής graffiti ή κάτι άλλο. Εν τέλει, graffiti είναι η πράξη που οι ίδιοι οι writers αναγνωρίζουν ως τέτοια, όταν μπορούν μέσα σε αυτή να αναγνώσουν τους σκοπούς της.

94. Χαρακτηριστική είναι η απάντηση που δίνουν οι Έλληνες writers στην ερώτηση «Δρόμος, Gallery, Graffiti, Street Art». Σε δείγμα 40 ερωτηθέντων, 28 προτιμούν να μιλήσουν για graffiti και μάλιστα για την παράνομη διάστασή του (bombing), 3 θεωρούν ότι είναι πολύ μεγάλο θέμα για να απαντηθεί (ΔΞ/ΔΑ), ενώ οι υπόλοιποι πιστεύουν ότι το καθένα από αυτά μπορεί να προσφέρει κάτι που τα άλλα τρία αδυνατούν. Συμπερασματικά, περίπου το 75% των writers, με μερίδα αυτών να ασχολούνται αποκλειστικά με αυτό που ονομάζουμε street art, προτιμούν τον χαρακτηρισμό «graffiti» για τη δραστηριότητά τους. Ιωσηφίδης, ...Στο Δρόμο, ό.π.

**4.0_ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ:
ΤΟ GRAFFITI ΩΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑ**



4.0_Θεωρήσεις της υποκουλτούρας: Το graffiti ως υποκουλτούρα

Προκειμένου να προσεγγίσει κανείς το αστικό-εικαστικό φαινόμενο graffiti, πρέπει πρώτα να αντιληφθεί ότι πρόκειται για ένα άθροισμα ανθρώπων με διάφορες κοινωνικές καταβολές, που συγκροτούν ένα υποσύνολο, το οποίο τους διαφοροποιεί από το «κυρίαρχο» σύνολο συμπεριφοράς και δράσης. Βάσει αυτού, γίνεται αντιληπτό ως υποκουλτούρα. Καθώς η έννοια υποκουλτούρα μπορεί να χαρακτηριστεί από μυστηριακή έως ύποπτη, θα επιχειρηθεί να αποσαφηνιστεί, παρακολουθώντας τις μελέτες που έχουν γίνει από διάφορες σχολές, ούτως ώστε να προσεγγιστεί η graffiti υποκουλτούρα⁹⁵.

4.1 Κουλτούρα

Η έννοια υποκουλτούρα εμπεριέχει την ακόμη πιο ευρεία έννοια της κουλτούρας. Ο Αντώνης Αστρινάκης, αναφερόμενος σε αυτή, σημειώνει ότι “αποτελεί μια εννοιολογική κατασκευή ή μοντέλο, η οποία δεν γίνεται αντιληπτή ορατά”⁹⁶. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι όσοι γράφουν για την κουλτούρα σπεύδουν αμέσως να δηλώσουν πόσο δύσκολος και υδραργυρικός είναι ο ορισμός της. Μια αναφορά λοιπόν σε αυτήν την έννοια μοιάζει αναγκαία. Πριν λοιπόν μιλήσουμε για την υποκουλτούρα και για την graffiti υποκουλτούρα, θα ανατρέξουμε σύντομα σε μερικές θεωρίες για την κουλτούρα.

Στη σημερινή της χρήση, η έννοια κουλτούρα⁹⁷, κατά το λεξικό Τριανταφυλλίδη, ορίζεται ως η πνευματική και ψυχική καλλιέργεια, ως αποτέλεσμα μακράς διαδικασίας μάθησης και εκπαίδευσης. Ακόμη, ως το σύνολο γνώσεων, τεχνικών εξελίξεων, παραδόσεων, εθίμων, μορφών

95. Πρέπει να σημειωθεί εδώ, ότι οι έννοιες που συναντούμε και η συνεπακόλουθη μεταφορά τους στην ελληνική γλώσσα, αποτελούν δάνεια από τη δουλειά του Α.Ε. Αστρινάκη, *Νεανικές Υποκουλτούρες: Παρεκκλίνουσες Υποκουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Αθήνα: Παπαζήση, 1991

96. Αστρινάκης, *ό.π.*, σελ.6

97. κουλτούρα η [kultúra] Ο25α : 1. πνευματική και ψυχική καλλιέργεια, ως αποτέλεσμα μακράς διαδικασίας μάθησης και εκπαίδευσης· παιδεία1: Άνθρωπος με μεγάλη ~. (έκφρ., ειρ.) βαριά ~, για σοβαροφανή διανοούμενο. || σύνολο αφομοιωμένων γνώσεων που αναφέρονται σε έναν ειδικό τομέα: Έχει λογοτεχνική ~. 2. σύνολο γνώσεων, τεχνικών εξελίξεων, παραδόσεων, εθίμων, μορφών συμπεριφοράς κτλ. που χαρακτηρίζουν ή συγκροτούν ένα δεδομένο κοινωνικό σύνολο· πολιτισμός1,2: Λαϊκή ~. Ευρωπαϊκή ~. || Βιομηχανική ~, η κουλτούρα του ανθρώπου της βιομηχανικής εποχής. ~ των μαζών. Μαζική ~, κοινή πολιτιστική αντίληψη και συμπεριφορά που έχει επιβληθεί κυρίως από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. [λόγ. < γερμ. Kultur (στη νέα σημ.) < λατ. cultura ‘καλλιέργεια της γης, του πνεύματος’ κατά τη μορφή της λατ. λ.]

συμπεριφοράς κτλ. που χαρακτηρίζουν ή συγκροτούν ένα δεδομένο κοινωνικό σύνολο και ως η κοινή πολιτισμική αντίληψη που μοιράζεται μια κοινωνία σε περιορισμένα χωροχρονικά όρια. Έτσι, η κουλτούρα μπορεί να προσδιοριστεί ως το σύνολο των κανονικότητων που χαρακτηρίζουν τη συμπεριφορά των ατόμων σε μια χωροχρονικά δεδομένη κοινωνία. Παρακολουθώντας την απόπειρα του Ασρινάκη να προσεγγίσει την έννοια αυτή, μπορούμε να πούμε συνοπτικά ότι κουλτούρα είναι ο τρόπος και το περιεχόμενο των κοινωνικών σχέσεων μιας κοινωνία καθώς και “το σύνολο της εκμαθημένης συμπεριφοράς, που έχει αποκτηθεί κοινωνικά”⁹⁸, κάτι που συμφωνεί με τον όρο του λεξικού.

Η έννοια της κουλτούρας, μέσα από ζυμώσεις και θεωρήσεις, άρχισε να διαμορφώνει τον σημερινό της ορισμό, άλλοτε ταυτιζόμενη με την έννοια πολιτισμός και άλλοτε όχι, άλλοτε μιλώντας για το υψηλό και άλλοτε για το καθημερινό.

Ο Terry Eagleton στο βιβλίο του *Η Έννοια της Κουλτούρας*⁹⁹ (2000), συνεχίζει την ηθική παράδοση των Williams και Hoggart, πιστεύοντας ότι η λογοτεχνική ευαισθησία θα φέρει πιο κοντά τις δύο έννοιες της κουλτούρας, την αισθητικά υψηλή και την καθημερινά πεζή. Από τις δύο αυτές βασικές σημασίες της κουλτούρας, την πνευματική δημιουργία αφενός και τον τρόπο ζωής αφετέρου, η δεύτερη φαίνεται επικρατέστερη στην εποχή μας και τροφοδοτεί το ενδιαφέρον για «εξωτικές» και πρωτόγονες κοινωνίες. Αυτό που τονίζει ο Eagleton είναι ότι η κουλτούρα υποχωρεί στην αντίληψη περί κουλτούρας ως ιδιαιτερότητας και ταυτότητας, και συνεπακόλουθα, αυτός ο συσχετισμός με την ταυτότητα μετατρέπει την κουλτούρα σε πεδίο σύγκρουσης¹⁰⁰. Η κουλτούρα ως ταυτότητα αντίκειται στην οικουμενικότητα και την ατομικότητα και επιμένει στα επιμέρους διακριτά χαρακτηριστικά του ανθρώπου. Από την άλλη μεριά, η Κουλτούρα είναι άχρονη και καθολική, προσδίδοντας οικουμενικά χαρακτηριστικά στους ανθρώπους. Επαγωγικά, η πρώτη επιμένει να διαχωρίζει ενώ η δεύτερη να ομογενοποιεί. Τέλος, σύμφωνα με τον Eagleton, η κουλτούρα δεν αντικατοπτρίζει απλώς τις κοινωνικές πρακτικές αλλά τις νομιμοποιεί, προσδίδει σε αυτές πλαίσιο και

νόημα¹⁰¹. Υπό αυτή τη συλλογιστική, η κουλτούρα δεν είναι τρόπος ζωής αλλά σκοπός.

Από την άλλη, ο Herbert Marcuse, δανειζόμενος τον ορισμό του Webster, θεωρεί ότι η κουλτούρα πρέπει να νοηθεί ως “το σύμπλεγμα των ειδικών πεπειθήσεων, δοξασιών, επιτευγμάτων και παραδόσεων που σχηματίζουν το φόντο μιας κοινωνίας”¹⁰². Για τον ίδιο, σημαντικό ρόλο στην προσέγγιση της κουλτούρας παίζει η διάκρισή της από τον πολιτισμό. Θεωρεί ότι η κουλτούρα αναφέρεται σε μια “άνωτερη διάσταση της ανθρώπινης αυτονομίας και ολοκλήρωσης», ενώ ο πολιτισμός «χαρακτηρίζει το βασίλειο της αναγκαιότητας[...] όπου ο άνθρωπος δεν είναι ο εαυτός του και εξαρτάται από εξωτερικές συνθήκες και ανάγκες”¹⁰³. Η διάκριση αυτή είναι θεμελιώδης στο έργο και την αντίληψη του Marcuse, αφού πιστεύει ότι μία ενδεχόμενη ενσωμάτωση της κουλτούρας από τον πολιτισμό θα ισοπέδωνε το δυνητικό στην κοινωνία. “Η ενσωμάτωση των αξιών της κουλτούρας στην υπάρχουσα κοινωνία καταργεί την αποξένωση της κουλτούρας από τον πολιτισμό και μειώνει έτσι την ένταση ανάμεσα στο «πρέπει» και στο «είναι», ανάμεσα στο δυνητικό και το πραγματικό”¹⁰⁴. Λίγο πιο πριν, στην ίδια μελέτη του *Παρατηρήσεις για έναν Επαναπροσδιορισμό της Κουλτούρας*, παρουσιάζει ορισμένες συσχετίσεις στη διάκριση μεταξύ πολιτισμού και κουλτούρας. Αντιλαμβάνεται τον πολιτισμό μέσα από την υλική εργασία, την εργασία, το βασίλειο της αναγκαιότητας, τη φύση, ενώ αντίθετα την κουλτούρα ως πνευματική εργασία, σχόλη, βασίλειο της ελευθερίας, της κυριαρχούμενης από το πνεύμα¹⁰⁵.

Κλείνοντας τη σύντομη αυτή αναφορά στην κουλτούρα, γίνεται κατανοητό ότι πρόκειται για μια έννοια που αναφέρεται τότε στο υψηλό και τότε στο καθημερινό και ότι πρόκειται για κάτι διαφορετικό από τον πολιτισμό. Η κουλτούρα, όπως την προσεγγίζουμε εδώ, είναι μια κοινωνική διαδικασία διαμόρφωσης. Η κουλτούρα λοιπόν είναι εκείνο το μέρος της εκμαθημένης συμπεριφοράς, το οποίο συνδέει τους ανθρώπους σε ολότητες, ούτως ώστε να αντιμετωπίζουν καταστάσεις με μια συλλογική πρακτική, ενώ παράλληλα τους διαχωρίζει, αφού τα προβλήματα που εγείρονται, παραδοσιακά, γίνονται

98. Ασρινάκης, ό.π., σελ.6

99. T. Eagleton, *Η Έννοια της Κουλτούρας* (μτφ. Μαγκλίνης Η.), Αθήνα: Πόλις, 2003

100. Παρατήρηση του Δημήτρη Τζιόβα στην εισαγωγή του Eagleton, ό.π., σελ. 17

101. Παρατήρηση του Δημήτρη Τζιόβα στην εισαγωγή του Eagleton, ό.π., σελ. 24

102. T. Adorno, M. Horkheimer, L. Lowenthal, H. Marcuse, *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (μτφ Σαρκάς Ζ.), Αθήνα: Ύψιλον, 1984, σελ. 27

103. Ό.π., σελ. 29

104. Ό.π., σελ. 34

105. Ό.π., σελ. 30

αντιληπτά με διαφορετικό τρόπο. Επομένως, την ίδια στιγμή που η κουλτούρα προσπαθεί να συγκροτήσει ολότητες, μέσω κοινωνικής εκμάθησης, για την επίλυση προβλημάτων, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ανάδυση νέων. “Οι περισσότερες κουλτούρες χαρακτηρίζονται από εμφανείς αντιθέσεις και αντιφάσεις και η έννοια της υποκουλτούρας ενσαρκώνει μια τέτοια αντίθεση”¹⁰⁶, σημειώνει ο Ασρινάκης.

4.2 Υποκουλτούρα

Ένας πρώτος πρόχειρος ορισμός της υποκουλτούρας θα μπορούσε να είναι ο εξής: μια υποκουλτούρα είναι ένα σύνολο ανθρώπων που μοιράζονται την ίδια κουλτούρα και υπάρχει εντός εκείνου του κοινωνικού συνόλου που συγκροτεί την κουλτούρα. Είναι μια ομάδα ανθρώπων με εκμαθημένους -εκ των έσω- κώδικες συμπεριφοράς που την διαφοροποιούν από την κυρίαρχη κουλτούρα. Το πώς μορφοποιούνται και αναπτύσσονται αυτές οι ομάδες και τι σημαίνει η ύπαρξή τους για την κοινωνία, αποτέλεσε, και συνεχίζει να αποτελεί, αντικείμενο διαμάχης μεταξύ κοινωνιολόγων, εγκληματολόγων και μελετητών, τόσο των λεγόμενων κοινωνικών σπουδών όσο και ενός πυρήνα που ακούει στο όνομα «υποπολιτισμικές σπουδές» (subcultural studies).

Ο Ασρινάκης, βασιζόμενος στην υποπολιτισμική ανάλυση του David Downes, διακρίνει τρία είδη υποκουλτούρας¹⁰⁷: πρώτον, αυτές που εισάγονται ή σχηματίζονται έξω από την κυρίαρχη κουλτούρα (πχ. μετανάστες, δηλαδή εθνικές ή μειονοτικές), δεύτερον, αυτές που προέρχονται μέσα από τους κόλπους της κυρίαρχης κουλτούρας (πχ. επάγγελμα και ηλικία, δηλαδή άτυπες ομάδες) και τέλος, αυτές που διαμορφώνονται ως αρνητική, όχι αντιθετική, απάντηση στις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, και είναι αυτές με τις οποίες θα ασχοληθούμε εκτενέστερα. Οι περισσότεροι μελετητές, κυρίως της πρώτης γενιάς των υποπολιτισμικών σπουδών, πιστεύουν ότι η υποκουλτούρα διαμορφώνεται για να επιλύσει προβλήματα για τα οποία δεν έχει ακόμα παραχθεί εκμαθημένη λύση από την κουλτούρα.

Η ιστορία των σπουδών που καταπιάνονται με την υποκουλτούρα (subcultural studies) ξεκινά το 1940 και το '50, με έμφαση στις παρεκκλίνουσες συμπεριφορές (deviance) και τη διαμόρφωση συμμοριών (gangs). Ο Αμερικάνος κοινωνιολόγος Albert Cohen και οι εγκληματολόγοι Richard

Cloward και Lloyd Ohlin θεώρησαν ότι η συγκρότηση της υποκουλτούρας ήταν μια προσπάθεια να προβληθούν τα προβλήματα των κατώτερων τάξεων, κάτι που θα αποτελέσει και τον κύριο πυρήνα προβληματισμού διαφόρων ακόμα προσεγγίσεων της υποκουλτούρας από μεταγενέστερες σχολές. Τη δεκαετία του '60, άλλος ένας από τους πρώτους μελετητές της υποκουλτούρας, ο Howard Becker, θα ορίσει την παρεκκλίνουσα υποκουλτούρα (deviant subculture) ως ένα σύνολο ανθρώπων η συμπεριφορά των οποίων είναι “επαρκώς παράξενη” έτσι ώστε να περιγράφουν, από αυτούς που ακολουθούν την επικρατούσα κοινωνική συμπεριφορά¹⁰⁸, ως “παρείσακτοι (outsiders)”¹⁰⁹. Για το ζήτημα-πρόβλημα του ακροατηρίου σε ένα περιβάλλον που απαρτίζεται από ξένους, δηλαδή την πόλη στη δική μας περίπτωση, ο Sennett λέει ότι “είναι πολύ πιο πειστικό σε περιβάλλον ξένων-αγνώστων παρά σε περιβάλλον ξένων-παρείσακτων [...] ο παρείσακτος χρειάζεται να διαπεράσει έναν φραγμό, να χαρακτηριστεί αξιόπιστος με όρους οικείους και χρησιμοποιούμενους από τους εντός του περιβάλλοντος”¹¹⁰. Είναι σημαντικό εδώ να τονιστεί ότι ο Becker είναι ο πρώτος που θα χρησιμοποιήσει το σχήμα της καριέρας (deviant & mainstream career) ως αναλογία για να μελετήσει τις συγκεκριμένες συμπεριφορές.

Κατά την MacDonald, αλλά και κατά κοινή ομολογία, δύο είναι οι κυρίαρχες ακαδημαϊκές σχολές που μελέτησαν την έννοια και τη δράση της υποκουλτούρας: οι θεωρητικοί του φονξιοναλισμού και η Σχολή του Μπίρμινχαμ. Αμφότερες δέχθηκαν σκληρή κριτική, όπως θα δούμε, τόσο γιατί παρουσίασαν μια εμμονή στο να προσεγγίζουν το ζήτημα ταξικά, όσο και γιατί δεν κατάφεραν (ή δεν θέλησαν) να εμπλουτίσουν τον λόγο τους με αυτόν των συμμετεχόντων της εκάστοτε υποκουλτούρας.

4.2.1 Η υποκουλτούρα κατά τους Φονξιοναλιστές

Οι Φονξιοναλιστικές θεωρίες απολάμβαναν μια εξέχουσα θέση στην Αμερική κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50. Έχοντας ως σημείο εκκίνησης τον Robert Merton (1938), η παραβατικότητα έγινε αντιληπτή ως ανυπακοή στους κοινωνικά αποδεκτούς σκοπούς και αξίες. Έτσι, η κοινωνία καθίσταται

108. H. Becker, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Νέα Υόρκη: Free Press, 1963

109. Σε αυτό το σημείο, έχει ενδιαφέρον να σκεφτεί κανείς και το νόημα της αγγλικής λέξης outsider, που σημαίνει «αυτός που δρα από τα έξω» ή αυτός που δεν έχει πολλές ελπίδες να κερδίσει κάτι από την πρακτική του.

110. Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας...*, ό.π., σελ. 73-74

106. Ασρινάκης, ό.π., σελ. 7

107. Ό.π., σελ. 8

αντιληπτή ως ένα ομόφωνο σύστημα όπου οι αξίες της μέσης τάξης γίνονται κοινά αποδεκτές αλλά βρίσκονται αντιμέτωπες με τις αντιρρήσεις της εργατικής τάξης. Ως αποτέλεσμα αυτής της διάστασης των απόψεων περί σκοπών και στόχων, εμφανίζεται η “ανομία (anomie)”¹¹¹ από απογοητευμένα άτομα.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, φονξιοναλιστές, όπως ο Albert Cohen (1955), θα πιστέψουν ότι τα άτομα αυτά, μην μπορώντας να ανταπεξέλθουν στους κοινωνικά αποδεκτούς στόχους, χρησιμοποιούν “αντιδραστικούς σχηματισμούς (reaction formations)” για να τους ανατρέψουν, ακολουθώντας μια παρεκκλίνουσα καριέρα. Η έννοια της καριέρας, όπως θα δούμε, θα αποτελέσει πηγή για μετέπειτα μελέτες της υποκουλτούρας. Ο Miller (1958) θα διαφοροποιήσει τη θέση του από την προαναφερθείσα, δηλώνοντας ότι οι νόρμες και οι αξίες της μεσαίας τάξης είναι διαφορετικές από αυτές της υποκουλτούρας, τα μέλη της οποίας διαμορφώνουν δικές τους διακριτές νόρμες.

Η MacDonald, ασκώντας κριτική στην φονξιοναλιστική θεώρηση και στους υπέρμαχους της θεωρίας της έντασης (strain theory), εντοπίζει ότι και οι δύο θεωρήσεις παρουσιάζουν την «παραβατικότητα» ως αντίδραση στην ταξικότητα. Έτσι, σημειώνει, αμφότερες κλείνουν τα μάτια μπροστά στο γεγονός ότι η παραβατικότητα συχνά ελαττώνεται κατά το πέρασμα στην ενηλικίωση¹¹². Πιστεύει ότι δίνεται περισσότερη σημασία στην έκβαση, δηλαδή στην είσοδο και την έξοδο από την υποκουλτούρα, παρά στην διαδικασία και στις μεταβολές του συμμετέχοντος κατά τη διάρκεια της καριέρας (subcultural career) του μέσα σε αυτή, δίνοντας έτσι την εντύπωση πως ο εκάστοτε συμμετέχων θα είναι εφ’ όρου ζωής άτομο με παραβατική συμπεριφορά. Υπό αυτή τη συλλογιστική, υποβιβάζουν τα άτομα σε άβουλα, χωρίς δυνατότητα επιλογής, κοινωνικά απορριπτέα.

4.2.2 Η υποκουλτούρα κατά την ομάδα CCCS

Η πλέον σημαντική ομάδα, κατά κοινή ομολογία, μελετητών που προσπάθησε να προσεγγίσει το ζήτημα της νεανικής υποκουλτούρας (youth subculture) είναι αυτή που έμελε να γίνει γνωστή ως η Σχολή του Μπιρμινχάμ

(Birmingham School) και αναδύθηκε ως αντίδραση στις Φονξιοναλιστικές θέσεις. Οι παραπάνω μελετητές ίδρυσαν το «Κέντρο Σύγχρονων Κοινωνικών Σπουδών του Μπιρμινχάμ»¹¹³ το 1964 στη Μεγάλη Βρετανία και αφού εξέδωσαν ένα πλήθος από μελέτες που άπτονται των κοινωνικών σπουδών, μετά από την σκληρή κριτική που δέχθηκε η σχολή, έκλεισε μόλις το 2002. Αποτελούμενη από ενθουσιώδεις νέους Βρετανούς μελετητές, όπως οι Stuart Hall, Tony Jefferson και Dick Hebdige, η Σχολή του Μπιρμινχάμ προσπάθησε να κατανοήσει φαινόμενα νεανικής υποκουλτούρας που εκείνη την περίοδο έκαναν την εμφάνισή τους, όπως οι mods, οι rockers, και οι punks. Οι ίδιοι, αναφερόμενοι στις νεοαναδυόμενες νεανικές υποκουλτούρες, υποστήριξαν ότι δεν πρόκειται απλά για εκφράσεις ανυπακοής ή αντίδρασης, όπως είδαμε στους φονξιοναλιστές, αλλά για νέες μορφές κουλτούρας.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι μελετητές της Σχολής του Μπιρμινχάμ ήταν αφοσιωμένοι Μαρξιστές, επομένως η δουλειά τους εστίασε στο να διαβαστούν τα σύμβολα του στυλ που κρύβουν οι υποκουλτούρες, ούτως ώστε να αποκαλυφθεί το πολιτικό τους νόημα. Η δουλειά τους τροφοδοτείται από την Μαρξιστική κατανόηση των κοινωνικών σχέσεων, η οποία αντιλαμβάνεται την κοινωνία χωρισμένη με όρους εξουσίας και ελέγχου των δυνάμεων παραγωγής. Η σχέση μεταξύ των κοινωνικών ομάδων ερμηνεύεται με όρους εκμεταλλευτή και εκμεταλλευόμενου, πάντα με ταξικό προσανατολισμό. Επαγωγικά, η συγκεκριμένη θεώρηση αποδίδει μια πολιτική ερμηνεία στις δράσεις της κάθε υποκουλτούρας.

Η κεντρική ιδέα που διέπει τις μελέτες αυτής της σχολής είναι ότι το νεανικό στυλ της εργατικής τάξης (working class) μπορεί να διαβαστεί ως συμβολική έκφραση αντίστασης¹¹⁴. Οι νέοι το καταφέρνουν αυτό, όπως δηλώνουν, αναδιατάσσοντας τα σύμβολα που παράγονται από την κοινωνία, μέσω της διαδικασίας που αποκαλούν bricolage¹¹⁵, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο νέα νοηματικά συστήματα. Σημειώνουν παράλληλα ότι αυτές οι πρακτικές είναι καθαρά συμβολικές και δεν μπορούν επί της ουσίας να αλλάξουν τη ζωή των συμμετεχόντων στην υποκουλτούρα, αλλά καταφέρνουν μόνο να «κερδίσουν χώρο» από την καπιταλιστική κοινωνία που τις φιλοξενεί. Άρα, η δράση τους

111. Στην εγκληματολογία, η *θεωρία της έντασης (strain theory)* εκφράζει ότι οι κοινωνικές δομές που διέπουν μια κοινωνία μπορεί να ενθαρρύνουν τους πολίτες να διαπράξουν εγκλήματα. Ακολουθώντας τη δουλειά του Emile Durkheim περί της ανομίας, η θεωρία της έντασης πήγε ένα βήμα παραπέρα από μελετητές όπως ο Merton, Cohen και οι Cloward και Ohlin.

112. McDonald, *The Graffiti Subculture...*, ό.π., σελ. 34

113. Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham. Απαντάται στην βιβλιογραφία με την συντομογραφία CCCS. Στα ελληνικά ως *Το Νέο Κύμα της Βρετανικής Υποπολιτισμικής Θεωρίας*, Βλέπε Αστρινάκης, ό.π., σελ. 17

114. D. Hebdige, *Υπο-κουλτούρα: Το νόημα του στυλ* (μτφ. Καλλιφατίδη Ε.), Αθήνα: Γνώση, 1985
115. Η διαδικασία αναδιάταξης των συμβόλων αποκαλείται bricolage, ονομασία η οποία οφείλεται στον Claude Levi-Strauss.

είναι μάταιη ή, όπως την αποκαλούν οι μελετητές της Σχολής του Μπιρμινχάμ, «μαγική» ή «φανταστική», αφού οι ταξικοί διαχωρισμοί και οι σχέσεις εξουσίας παραμένουν ως έχουν. Γι' αυτό οι πρακτικές των συμμετεχόντων στις υποκουλτούρες κρίνονται από αυτή τη σχολή ως «*τελετουργική αντίσταση*»¹¹⁶ (Hall S., Jefferson T. 1976), ως αντίσταση σε έναν μη υπαρκτό κόσμο, ως μια αντίσταση που δεν εναντιώνεται. Ενδεικτική μελέτη που συμπυκνώνει τα κατορθώματα αλλά και τα ατοπήματα της συγκεκριμένης σχολής, πέραν της προαναφερθείσας, αποτελεί *Η Υποκουλτούρα και το Νόημα του Στυλ* (1979) από τον Dick Hebdige. Μια σύντομη αναφορά στην τελευταία ίσως θα ήταν μιας πρώτης τάξης ευκαιρία να καταλάβουμε τον προσανατολισμό της σχολής.

4.2.2.1 Hebdige: Υποκουλτούρα και το νόημα του στυλ

Ο Hebdige, στην προσπάθειά του να αποσαφηνίσει την έννοια της κουλτούρας, και κατ' επέκταση της υποκουλτούρας, δανείζεται το σχήμα του R. Williams για την επονομαζόμενη διαμάχη «Κουλτούρας και Κοινωνίας». Αυτή η διαμάχη, όπως ισχυρίζεται, κράτησε ζωντανό το όραμα για μια «οργανική κοινωνία», μιας κοινωνίας συγκροτημένης σε ένα ολοκληρωμένο νοηματικό σύνολο. Στο όραμα αυτό εντοπίζει δύο βασικές τροχιές: η μία γυρνούσε στο παρελθόν, στο φεουδαρχικό ιδανικό μιας ιεραρχημένης κοινότητας, εκεί όπου η κουλτούρα παίρνει μια σχεδόν ιερή μορφή, είναι η κουλτούρα ως κριτήριο τελειότητας. Η άλλη τροχιά, που τότε είχε πολύ λίγους οπαδούς, ήταν προσανατολισμένη προς το μέλλον, σε μια σοσιαλιστική ουτοπία, όπου αντιλαμβανόταν την κουλτούρα ως ένα τρόπο ζωής. Η υπονοούμενη προϋπόθεση ύπαρξης μιας ευαισθησίας για την ανάγνωση της κοινωνίας καθώς και η ιδέα για μια τελική συμφιλίωση των δύο ορισμών, χαρακτήρισαν και τη δουλειά του Roland Barthes, επισημαίνει ο D. Hebdige.

Ο Barthes, επηρεασμένος από τη δομική γλωσσολογία του F. de Saussure, προσπάθησε να «ξεσκεπάσει το λανθάνον νόημα της καθημερινής ζωής»¹¹⁷, κατά τον Hebdige. Σκοπός του υπήρξε να δείξει ότι πίσω από όλες τις φαινομενικά αυθόρμητες συνήθειες των σύγχρονων αστικών κοινωνιών, υποβόσκει μια συστηματική τάση αποϊστοριοποίησης και μυθοποίησης, λέει

116. S. Hall, T. Jefferson (επιμ.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, Λονδίνο: Hutchinson, 1975. Η μετάφραση του γράφοντος

117. Hebdige, ό.π., σελ.21

ο Hebdige, προσπαθώντας να ξετυλίξει το καπιταλιστικό νήμα που συνδέει τις υποκουλτούρες με τις δυνάμεις παραγωγής. Η έννοια της κουλτούρας στον Barthes εκτείνεται πέρα από τις «επίσημες» τέχνες, για να συμπεριλάβει το σύνολο της καθημερινής ζωής, όμως στην τελευταία εντοπίζει μία ιδιαίτερη σημασία που την καθιστά ύπουλη. Ξεκινώντας με την προϋπόθεση ότι ο μύθος είναι ένας τρόπος ομιλίας, μιας μεθόδου που έχει τις ρίζες της στη γλωσσολογία, εκτείνεται και σε άλλα συστήματα «ομιλίας» πέρα από τη γλώσσα (μόδα, κινηματογράφος κλπ), ελπίζοντας να εντοπίσει το «αόρατο νήμα ανάμεσα στη γλώσσα, την εμπειρία και την πραγματικότητα»¹¹⁸ ώστε να γεφυρώσει το χάσμα των δύο αλληλοσυγκρουόμενων ορισμών της κουλτούρας. Στο βιβλίο του «Μυθολογίες»¹¹⁹ εξετάζει συγκαλυμμένους κανόνες και συμβάσεις που, ενώ χαρακτηρίζουν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, στο τέλος γίνονται οικουμενικές (επικρατούσες) για το σύνολο της κοινωνίας.

Ο Hebdige όμως διερωτάται, πώς είναι δυνατόν μια «ανώνυμη ιδεολογία» να διεισδύει σε τόσες πολλές πτυχές της καθημερινής συμπεριφοράς. Κατά τον Hebdige, η απάντηση έρχεται από τον Louis Althusser: «Η ιδεολογία έχει πολύ μικρή σχέση με τη συνείδηση. Είναι ένα σύστημα αναπαράστασης-είναι συχνά εικόνες και καμία φορά ιδέες, όμως, πάνω από όλα, είναι δομές που επιβάλλονται[...] Αποτελούν αυτονόητα- ήδη αποδεκτά- ήδη βιωμένα πολιτιστικά αντικείμενα και επιδρούν στους ανθρώπους μέσω μιας διαδικασίας που τους διαφεύγει»¹²⁰. Εδώ ο Althusser μιλά για σιωπηρές ιδεολογικές παραδοχές, για ένα ολόκληρο σύμπαν αποδοχής αποφάσεων που κρύβει μέσα του ιεραρχήσεις και αυθεντίες. Έτσι, οι δομές παύουν να αμφισβητούνται και θεωρούνται δεδομένες. Αυτά ακριβώς τα «δεδομένα» πολιτιστικά αντικείμενα προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει η σημειωτική, γιατί «το πεδίο ορισμού της ιδεολογίας συμπίπτει με το πεδίο ορισμού των σημάτων»¹²¹. Υπό αυτή τη συλλογιστική, η πάλη για την κατοχή των σημάτων ως ένδειξη εναντίωσης στην επικρατούσα κουλτούρα, διακόπτει τη διαδικασία μυθοποίησης της πραγματικότητας και καθιστά αναγκαία τη συγκρότηση μιας υποομάδας δράσης. Αυτή η *αποκόλληση από το «δεδομένο» πλαίσιο των ομογενοποιημένων* μορφών και δράσεων είναι ένα συμβολικό τέχνασμα

118. Ό.π., σελ.22

119. Barthes R., *Μυθολογίες- Μάθημα* (μτφ. Χατζηδημού Κ.), Αθήνα: Κέδρος, 1979

120. Althusser L., *Θέσεις* (μτφ. Γιαταγάνας Ξ.), Αθήνα: Θεμέλιο, 1999, σελ. 97

121. Hebdige, ό.π., σελ.24

αυθεντικής έκφρασης- είναι το κύριο χαρακτηριστικό της υποκουλτούρας κατά τον Hebdige.

Ο B.J.Bartolomeo ισχυρίζεται, χρησιμοποιώντας το σχήμα του Hebdige, ότι οι νέοι υιοθετούν την ταυτότητα αντιδραστικών κινημάτων, χωρίς όμως εμφανή πρόθεση να εναντιωθούν στο σύστημα. Σε αντίθεση με την ατομικότητα που τείνει να προβληθεί, οι ομάδες εξασφαλίζουν μια συλλογικότητα (όχι μαζικότητα). Μια «συλλογικότητα», όχι μέσα από διάκριση που είναι βασισμένη στην ενότητα, αλλά αντίθετα, διαδίδοντας την ύπαρξη της ενότητας μέσω μιας κοινής διαφορετικότητας¹²². Το γεγονός αποσαφηνίζει ο Hebdige: “Πίσω από κάθε θεαματική υποκουλτούρα κρύβεται η ικανοποίηση μιας σημαντικής *διαφοράς* και η παράλληλη ικανοποίηση μιας ομαδικής ταυτότητας” και παρακάτω σημειώνει ότι “όλες οι υποκουλτούρες παίζουν με τη «γλώσσα» ώστε να κατασκευάσουν και να προβάλουν μια σταθερή και συνεκτική ταυτότητα [...] Έτσι προσκαλεί τον αναγνώστη να «ολισθήσει» μέσα στη «σήμανση» -συμβολισμό-, να χάσει την έννοια της κατεύθυνσης, την κατεύθυνση της έννοιας [...] μέχρι που φτάνει να προσεγγίζει την κατάσταση που ο Barthes περιέγραψε ως «μετεωρισμός» (η ίδια η μορφή του σημαίνοντος) - ένας μετεωρισμός που δεν θέλει να καταστρέψει τίποτα, αλλά αρκείται απλώς να αποπροσανατολίζει το Νόμο”¹²³.

Γίνεται εύκολα αντιληπτό, μετά το γρήγορο πέρασμα από τον Hebdige, ότι η μεθοδολογία που ακολουθεί η Σχολή του Μπιρμινχάμ είναι η σημειωτική¹²⁴. Η τελευταία είναι μια πολύπλοκη επιστημονολογική μέθοδος που, εξετάζοντας τις σχέσεις μεταξύ σημείων και συμβόλων, προσπαθεί να αντιληφθεί το νόημα που αυτές παράγουν ή υπονοούν. Η επιλογή αυτής της μεθόδου από τους μελετητές της σχολής μοιάζει λογική, αφού στο μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς τους εξετάζουν τους τρόπους με τους οποίους οι συμμετέχοντες σε μια υποκουλτούρα «κλέβουν», «οικειοποιούνται» και επαναπροσδιορίζουν σύμβολα και αντικείμενα της καθημερινής ζωής. Η σημειωτική δίνει σε αυτούς τους θεωρητικούς το εργαλείο να ξεσκεπάσουν το νόημα που κρύβουν αυτά τα αντικείμενα, “νόηματα που εκφράζουν, κωδικοποιημένα, μια μορφή αντίστασης”¹²⁵. Αυτό που δεν τους δίνει, αποφαίνεται η MacDonald, είναι

το λεπτομερές εγχειρίδιο για να το κάνουν πράξη¹²⁶. Δεν υπάρχει άλλωστε κάποιος «απόλυτος», ούτε καν συγκεκριμένος, τρόπος ή συνδυασμός που θα βοηθούσε τους θεωρητικούς αυτούς να σπάσουν τον «κώδικα» στον οποίο αναφέρονται. Ο αριθμός των ερμηνειών που μπορούν να αποδοθούν γίνεται πεπερασμένος στο επίπεδο που μπορεί να είναι πεπερασμένη η φαντασία αυτών των θεωρητικών. Έτσι, κατά την MacDonald, εγείρονται δύο σοβαρά προβλήματα: πρώτον, τότε μια ερμηνεία των συμβόλων είναι καλύτερη από μια άλλη, και δεύτερον, πώς γνωρίζουμε αν πρέπει να επικαλούμαστε τον συμβολισμό εν γένει.

Μια απλή λύση σε τέτοιου τύπου αβεβαιότητες θα μπορούσε να είναι η συμβολή των συμμετεχόντων. Οι ερευνητές της Σχολής του Μπιρμινχάμ όμως, δεν έδωσαν βήμα στους πρωταγωνιστές των θεωριών τους, ούτως ώστε να εκφράσουν αφιλόγιστα την αντίληψή τους για την ταξικότητα και το περίπλοκο συμβολικό σύστημα που αναπτύσσουν. Αντίθετα, επικαλούνται μια πιθανή “λανθασμένη αντίληψη (false consciousness)”¹²⁷ ως καταφύγιο. Αυτοί που συνδέονται με τις υποκουλτούρες εκφράζουν ένα περίπλοκο συμβολικό σύστημα, αλλά μέσω «μιας διαδικασίας που τους διαφεύγει» όπως είδαμε στον Hebdige. Παράλληλα, οι μελετητές της CCCS θεωρούν ότι η έννοια της τάξης (class consciousness) πιθανότατα δεν αποτελεί κομμάτι του καθημερινού τους λεξιλογίου, άρα δεν είναι σίγουροι αν θα μπορούσαν, εν δυνάμει, να εκφράσουν σωστά τις απόψεις τους, υποβιβάζοντας έτσι τους συμμετέχοντες σε άτομα που δεν έχουν πλήρη συνείδηση (consciousness) του τι πράττουν, συμβολικά πάντα, μέσα από αυτές τις συγκροτήσεις. Αν όμως αναλογιστούμε ότι πολλές από τις υποκουλτούρες είναι ριψοκίνδυνες, η MacDonald διερωτάται “πώς είναι δυνατόν να πιστέψουμε ότι, ενώ τα άτομα αυτά παίρνουν τέτοια προσωπικά ρίσκα, ελλείπονται λογικής ή ανταμοιβών από αυτή τους την δραστηριότητα [...] και αν οι υποκουλτούρες είναι τόσο «μαγικές» ή «φαντασιακές» και τα «μυστικά νοήματα» είναι τόσο μυστικά που δεν τα γνωρίζουν ούτε αυτοί που τα παράγουν, πώς τότε φέρονται κατά της ταξικότητας την οποία αγνοούν;”¹²⁸.

Υπό αυτή τη συλλογιστική, καταρρίπτεται τόσο η εμμονή των μελετητών για την ταξικότητα, όσο και η αμέλειά τους να μην ενσωματώσουν τις απόψεις των συμμετεχόντων στις θεωρήσεις τους. Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο

122. Bartolomeo, *ό.π.*, σελ.37

123. Hebdige, *ό.π.*, σελ.139

124. Για περισσότερα περί της σημειωτικής μεθόδου βλέπε: Barthes, *ό.π.*, σελ.201-265 και U. Eco, *Θεωρία Σημειωτικής* (μτφ. Καλλιφατίδη Ε.), Αθήνα: Γνώση, 1988

125. Hebdige, *ό.π.*, σελ.18

126. McDonald, *ό.π.*, σελ. 41

127. S. Hall, T. Jefferson, *ό.π.*, σελ. 201

128. McDonald, *ό.π.*, σελ. 42

να τονιστεί ότι η παραπάνω κριτική ισχύει και για τους φονξιοναλιστές και για την ομάδα CCCS. Εξίσου σημαντικό είναι να κατανοήσουμε, και να χρησιμοποιήσουμε αργότερα, την σπουδαία συνεισφορά τους στην ερμηνεία της έννοιας υποκουλτούρα, και της υποκουλτούρας του graffiti κατ' επέκταση, αφού κατάφεραν να θέσουν το ζήτημα σε συμφραζόμενα καριέρας και αντίδρασης μέσω μιας αισθητικής προσέγγισης.

Κλείνοντας την αναφορά για την έννοια της υποκουλτούρας, αξίζει να μελετήσει κανείς έναν τελευταίο ορισμό που διατυπώνεται δια στόματος Ken Gelder¹²⁹: «Υποκουλτούρα είναι ένα σύμπλεγμα ανθρώπων με μία κουλτούρα που τους διαφοροποιεί από μια ευρύτερη κουλτούρα στην οποία ανήκουν. Αν μία συγκεκριμένη υποκουλτούρα χαρακτηρίζεται από μία συστηματική εναντίωση προς την επικρατούσα κουλτούρα, τότε μπορεί να περιγραφεί ως αντικουλτούρα (counterculture)¹³⁰. Η υποκουλτούρα είναι μία κοινότητα με τις δικές της συμβάσεις και συνήθειες, με τους δικούς της τύπους και συμπεριφορές. Έξι σημεία μπορούν να μας βοηθήσουν να αντιληφθούμε τις υποκουλτούρες, μέσω: 1. της αρνητικής σχέσης με την δουλειά ή με την εκάστοτε επικρατούσα αντίληψη για την απασχόληση, 2. της αρνητικής στάσης προς την ταξικότητα (not class-conscious), 3. της σχέσης με την περιοχή (territory) και όχι με την ιδιοκτησία (property), 4. ενός «ανήκειν» (belonging) πέρα από τα στενά πλαίσια της οικογένειας, 5. των κοινών, συχνά υπερβολικών και προκλητικών, στιλιστικών επιλογών και συμπεριφορών, 6. της άρνησης της κοινοτυπίας (banality) στην καθημερινή πρακτική¹³¹.

4.2.3 Οι μεταμοντέρνες θεωρήσεις της υποκουλτούρας

Η Σχολή του Μπιρμινχάμ αναδύθηκε ως μια κριτική στάση απέναντι στις θεωρίες των φονξιοναλιστών και κατάφερε να εμπνεύσει πολλούς μελετητές στο να προσανατολίσουν την έρευνά τους στο πολιτικό νόημα του στυλ. Αυτή με τη σειρά της, με το πέρασ των χρόνων, δέχθηκε κριτική από νέες θεωρήσεις

129. K. Gelder, S. Thornton (επιμ.), *The Subculture Reader*, Λονδίνο: Routledge, 1997

130. Η αντικουλτούρα (απαντάται και ως αντι-κουλτούρα) είναι ένας κοινωνιολογικός όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις αξίες και τους κανόνες συμπεριφοράς μιας πολιτισμικής ομάδας ή υποκουλτούρας, η οποία εναντιώνεται στην επικρατούσα κουλτούρα, είναι το πολιτισμικό ισοδύναμο της πολιτικής εναντίωσης. Η χρήση του νεολογισμού αυτού αποδίδεται στον Theodore Roszak.

Πηγή: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Counterculture>>. Τελευταία επίσκεψη 15/09/09. Μετάφραση του γράφοντος.

131. Πηγή: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Subculture>> Τελευταία επίσκεψη 15/09/09. Μετάφραση του γράφοντος.

για τις νεανικές υποκουλτούρες κυρίως γιατί δεν ενσωμάτωσε τις απόψεις των συμμετεχόντων και γιατί έδειξε μια ιδιαίτερη προσκόλληση σε ζητήματα ταξικά, επισκιαζοντας άλλα εξίσου σημαντικά, όπως η πορεία μέσα στην υποκουλτούρα αλλά και η ποικιλομορφία. Πρόσφατα, μια νέα γενιά Βρετανών μελετητών, μερίδα των οποίων υπήρξαν μέλη σε υποκουλτούρες, έχοντας φτάσει πλέον στην ανάλογη ηλικία και έχοντας αποκτήσει το απαραίτητο ακαδημαϊκό υπόβαθρο, επανεκτίμησαν την παρακαταθήκη με την οποία τους κληροδότησε η συγκεκριμένη σχολή. Αμφισβητώντας τη δουλειά της CCCS, η νέα αυτή γενιά προσπαθεί να προσεγγίσει το θέμα της υποκουλτούρας σε συμφραζόμενα της μεταμοντέρνας σκέψης. Ένας από τους πρωτοπόρους της μεταμοντέρνας υποπολιτισμικής θεώρησης και μεγαλωμένος ως συμμετέχων στη Βρετανική runk υποκουλτούρα, ο David Muggleton, δηλώνει στις πρώτες σελίδες του βιβλίου του ότι «ακόμη και σήμερα βρίσκω ελάχιστα πράγματα να είπαν για τη ζωή μου¹³².

Η μεταμοντέρνα σκέψη για τις υποκουλτούρες περικλείει ένα ευρύτατο φάσμα θέσεων για τις υποκουλτούρες. Κοινός παρονομαστής όλων είναι η κριτική στάση απέναντι στη Σχολή του Μπιρμινχάμ και κυρίως στην ανάγνωση του στυλ αποκλειστικά και μόνο ως ενός τρόπου ταξικής αντίστασης. Υποστηρίζουν επίσης τον εμπλουτισμό των θεωριών τους με τον λόγο των ιδίων των συμμετεχόντων και δίνουν ιδιαίτερη σημασία στην ταυτότητα. Ο πυρήνας αυτής της σκέψης, κατά τον Snyder¹³³, διαρθρώνεται από τα κείμενα των Muggleton, Steve Redhead και Paul Hodkinson, η δουλειά των οποίων επηρεάστηκε ισχυρά από τη διορατική μελέτη της Sarah Thornton πάνω στις club υποκουλτούρες, η οποία προσάρμοσε την αρχή του Pierre Bordieu για το πολιτιστικό κεφάλαιο (cultural capital) στον κόσμο της υποκουλτούρας. Ο Muggleton, αρνούμενος τη λογική της CCCS να υποβιβάζει τους συμμετέχοντες σε ένα κείμενο προς ανάγνωση (δηλ. σε φορείς σημάτων), θα αποφανθεί ότι τα μέλη της υποκουλτούρας (subculturalists) είναι μεταμοντέρνοι υπό την έννοια της θραυσματικής και ετερογενούς ταυτότητας, αλλά και μοντέρνοι την ίδια στιγμή, λόγω της πίστης τους στην προσωπική ελευθερία και έκφραση¹³⁴.

132. Muggleton D., *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Λονδίνο: Berg, 2000, σελ. 2.

Ο ίδιος ο τίτλος του βιβλίου εδώ παραφράζει τον τίτλο του βιβλίου του Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, ό.π.

133. Snyder, *Graffiti Lives...*, ό.π., σελ. 161

134. Muggleton, ό.π.

4.3 Η υποκουλτούρα του graffiti

4.3.1 Η μη-θεαματική υποκουλτούρα

Οι παλαιότεροι (μοντέρνοι) και οι σύγχρονοι (μεταμοντέρνοι) μελετητές έχουν παρουσιάσει ένα μεγάλο εύρος ορισμών και προσεγγίσεων για τις υποκουλτούρες. Παρόλα αυτά, το συντριπτικό μέρος των μελετών αυτών εστιάζει στους παθιασμένους φίλους κάποιου μουσικού είδους οι οποίοι ντύνονται ανάλογα για να αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ως τέτοιους. Το graffiti όμως είναι ευκρινώς διαφορετικό από τις υποκουλτούρες, τα μέλη των οποίων καταναλώνουν περισσότερο χρόνο στο να ντύνονται. Οι writers δε ντύνονται για να εντυπωσιάσουν, αντίθετα, «ντύνουν» την υπογραφή τους και προσπαθούν να εντυπωσιάσουν με την επαναληπτική εκθεσιμότητα¹³⁵ και το χαρακτηριστικό στυλ της γραφής τους. Οι θεωρήσεις, στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω, μιλούν για μουσικές υποκουλτούρες, όπου οι συμμετέχοντες ξεχωρίζουν και διακρίνονται από τις επιλογές στο ρουχισμό, τη συμπεριφορά και τις κοινωνικές σχέσεις που διαμορφώνουν. Πρόκειται δηλαδή, για θεαματικές υποκουλτούρες (spectacular subcultures) όπου το «φαίνεσθαι» είναι καταστατικό στοιχείο συγκρότησής τους, και η μέθοδος bricolage είναι ο τρόπος να το κατορθώνουν. Αντίθετα, οι writers επιτυγχάνουν την ένταξή τους στην graffiti υποκουλτούρα βάσει των κατορθωμάτων τους, χωρίς βέβαια κανείς να αρνείται ότι κοινές στυλιστικές επιλογές ή συμπεριφορές εμφανίζονται και στους κόλπους του graffiti. Ζητήματα, όμως, όπως το ντύσιμο, οι μουσικές προτιμήσεις, η κοινωνική συμπεριφορά κοκ, είναι δευτερεύοντα σε σχέση με τα κατορθώματα ενός writer (getting up), τα οποία αποτελούν το καταστατικό στοιχείο της graffiti υποκουλτούρας. Το graffiti, λοιπόν, δεν είναι μια θεαματική υποκουλτούρα, με την έννοια που αποδίδεται από τα μέλη της Σχολής του Μπιρμινχάμ στους mods και στους punks. Οι writers δεν δηλώνουν τη συμμετοχή τους στην συγκεκριμένη υποκουλτούρα μέσω στυλιστικών-ενδυματολογικών επιλογών αλλά μέσω μια κοινής πρακτικής, κάτι που την καθιστά μη-θεαματική υποκουλτούρα (βλ. επίσης την υποκουλτούρα του skateboarding). Η κοινή πρακτική αυτή, με τα ιεραρχικά στάδια και την παρεκκλίνουσα «καριέρα» που αυτή συνεπάγεται,

135. Η έννοια της «εκθετικής αξίας» είναι δανεισμένη από το δοκίμιο του Walter Benjamin *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του* (1936). Benjamin W., *Δοκίμια για την Τέχνη* (μτφ Κουρτόβικ Δ.), Αθήνα: Κάλβος, 1978, σελ. 19

είναι ο τρόπος με τον οποίο θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε την υποκουλτούρα του graffiti.

4.3.2 Η υποκουλτούρα ως καριέρα

Το graffiti, αν και πολλές φορές ταυτίζεται με την hip-hop υποκουλτούρα, παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με δραστηριότητες όπως αυτή του skateboarding ή του χουλιγκανισμού, κυρίως ως προς την αυστηρή ιεραρχική κλίμακα που μπορούμε να εντοπίσουμε στους κόλπους του. Πιθανότατα κάτι τέτοιο μπορεί να ξαφνιάζει τον αναγνώστη, ωστόσο το graffiti είναι απροσδόκητα ιεραρχικά δομημένο. Μια μεγάλη πλειονότητα των μελών της συγκεκριμένης υποκουλτούρας ακολουθούν λιγότερο ή περισσότερο την ίδια εξελικτική πορεία.

Στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, συναντήσαμε τη χρήση της καριέρας ως εργαλείο για να αναγνωστούν οι παρεκκλίνουσες συμπεριφορές. Αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση της ιδέας αυτής στο έργο του Becker (1963), η οποία επηρέασε στη συνέχεια τη σκέψη του Lachmann τόσο ώστε να γράψει το 1988 το άρθρο *Graffiti as career and ideology*. Προς την ίδια κατεύθυνση, και ίσως πιο άμεσα απ' όλους, ο Letkemann, στο *Crime as Work*¹³⁶ (1973), συνδέει την παράνομη και τη νόμιμη καριέρα, όπως δηλώνει η MacDonald. Επίσης, η Phillips, στη μελέτη της για τις συμμορίες του Λος Άντζελες¹³⁷, αναγνωρίζει ομοιότητες μεταξύ της κανονικής καριέρας και της προσωπικής εξέλιξης σε μια συμμορία, αρνούμενη ωστόσο να χρησιμοποιήσει το σχήμα αυτό.

Αδιαμφισβήτητα, η καριέρα ενός writer και ενός στελέχους μιας πολυεθνικής δεν είναι πανομοιότυπες, παρ' όλα αυτά φαίνεται να υπάρχουν παραλληλίες που μπορούν να δικαιολογήσουν τη χρήση μιας τέτοιας αναλογίας. Όπως ο υπάλληλος, έτσι και ο εκάστοτε writer, ξεκινά από το τελευταίο επίπεδο της κλίμακας, και μετά από σκληρή δουλειά στο ανταγωνιστικό περιβάλλον της υποκουλτούρας, ανεβαίνει σταδιακά στην ιεραρχία (από τοy σε writer, με απώτερο στόχο να γίνει king). Το περιβάλλον σε τέτοιες υποκουλτούρες είναι τόσο ανταγωνιστικό, ώστε να αποτελεί

136. P. Letkemann, *Crime as Work*, New Jersey: Englewood Cliffs, 1973.

137. Phillips, *Wallbanging*, ό.π.

αντικείμενο μελέτης¹³⁸ από ανθρώπους που προσπαθούν να περάσουν αυτή την «ευγενή άμιλλα» στην διάρθρωση των εταιριών. Ο καπιταλιστικός τρόπος ζωής, καθώς και η ανταγωνιστικότητα που αυτός συνεπάγεται, πιθανότατα διαποτίζει την υποκουλτούρα με τέτοιες ιδέες. Πέραν όμως από τις ομοιότητες που πιθανόν παρουσιάζουν οι παρεκκλίνουσες και οι κανονικές καριέρες, η MacDonald εντοπίζει δύο σημαντικές διαφορές: πρώτον, η καριέρα των writers εμφανίζεται σε μικρότερη ηλικία και διαρκεί σαφώς λιγότερο, και δεύτερον, συνήθως δεν συνοδεύεται με υλική ανταμοιβή¹³⁹. Στην υποκουλτούρα η οικονομική ανταμοιβή αντικαθίσταται από μια συμβολική ανταμοιβή, η οποία μεταφράζεται σε φήμη, σεβασμό και αναγνωρισιμότητα. Οι τελευταίες μοιάζουν να είναι κινητήριες δυνάμεις για τους συμμετέχοντες, ειδικά στα πρώτα στάδια της καριέρας τους.

4.3.2.1 Τα στάδια της graffiti καριέρας

Τα στάδια της graffiti καριέρας υπήρξαν αντικείμενο μελέτης από τον Lachmann και την MacDonald. Αξίζει όμως να αναφερθούν εν συντομία, γιατί αποκαλύπτουν τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα στους κόλπους της graffiti κοινότητας αλλά και τη σχέση της τελευταίας με ένα ευρύτερο κοινό. Επιπλέον, φανερώνουν σε βάθος την υποκουλτούρα του graffiti ως καριέρα, φέρνοντάς μας έτσι πιο κοντά στην κατανόηση του φαινομένου και των -καλά κρυμμένων- κινήτρων των συμμετεχόντων. Παρουσιάζεται, λοιπόν, η πορεία ενός writer, από τη στιγμή που του κεντρίζεται το ενδιαφέρον μέχρι να φτάσει στην κατάκτηση της κορυφής. Φυσικά, τα στάδια που παρουσιάζονται στη συνέχεια δεν αποτελούν κανόνα, ούτε πρέπει να εκληφθούν ως τέτοια.

4.3.2.1.1 Αναγνωρίζοντας τα σημάδια

Οι υπογραφές (tags) και τα γρήγορα εκτελεσμένα κομμάτια (throwups) είναι αυτά που, κατά κύριο λόγο, απαντώνται στο αστικό τοπίο. Κάθε writer έχει τη δική του υπογραφή, κάτι σαν λογότυπο του εαυτού του. Όταν κάποιος κάτοικος σε μια μεγαλούπολη, οι πιθανότητες να πέσει πάνω σε κάποια υπογραφή, που λειτουργεί σαν μια διαφήμιση του «Εγώ», είναι μεγάλες. Η

επαναληπτική έκθεση των υπογραφών μοιάζει να είναι αυτή που έλκει το ενδιαφέρον των εν δυνάμει writers, αφού τόσο η μοναδικότητα του ονόματος όσο και του στυλ αρχίζουν να αναγνωρίζονται και να γίνονται οικείες. Ήδη με την αναγνώριση των σημαδιών αυτών, οι καινούριοι writers αρχίζουν να αναγνωρίζουν τον κύριο άξονα της συγκεκριμένης υποκουλτούρας, δηλαδή τη φήμη. Ο αρχικός αιφνιδιασμός ακολουθείται από συνειδητοποίηση των κανόνων του «παιχνιδιού» και των εν δυνάμει απολαβών του. Οι αστικές επιφάνειες που καλύπτονται από graffiti λειτουργούν ως διαφήμιση της υποκουλτούρας, καλώντας τους παθητικούς θεατές να γίνουν δυνητικοί δράστες. Έτσι, αυτά τα σημάδια υπογραμμίζουν τα κατορθώματα, προσφέρουν οδηγίες για την επίτευξη των στόχων και σκιαγραφούν τις νέες δυνατότητες για αυτούς που πρόκειται να συμμετάσχουν. Επομένως, η ίδια η αναγνώριση εμφανίζει ψήγματα συμμετοχής, αφού ακολουθείται από την κατανόηση και τροφοδοτεί την δράση. Πέρα, βέβαια, από την ιδίοις όμμασι ανίχνευση, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την πιθανότητα «στρατολόγησης» ενός νέου writer από έναν ήδη μυημένο.

4.3.2.1.2 Επιλέγοντας όνομα

Το όνομα (tag) είναι ο πυρήνας του graffiti, ή όπως το χαρακτηρίζει ο Norman Mailer (1974) "*Το Πιστεύω του graffiti*"¹⁴⁰. Η υπογραφή είναι το σημαντικότερο στοιχείο του graffiti, αν αναλογιστεί κανείς ότι είναι η πηγή της φήμης και του σεβασμού. Είναι εξίσου σημαντικό γιατί πιθανότατα στο μέλλον θα επηρεάσει το στυλ που θα αναπτύξει ο εκάστοτε writer, αν επιμενεί στο να σχεδιάζει γράμματα. Οι writers δεν επιλέγουν σαν υπογραφή τα πραγματικά τους ονόματα, λόγω της παράνομης φύσης του graffiti. Η νέα αυτή ταυτότητα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, προσφέρει τη δυνατότητα για ένα νέο ξεκίνημα, για μια νέα ταυτότητα¹⁴¹. Η διαδικασία επιλογής του ονόματος διαφέρει από writer σε writer. Κάποιοι επιλέγουν ένα όνομα που να έχει σχέση με την πραγματική τους ταυτότητα, όπως κάποια αρχικά γράμματα του ονόματος ή του επιθέτου τους στον πραγματικό κόσμο. Η προσθήκη αριθμών στην υπογραφή εμφανίζει ένα πλήθος προσωπικών δεδομένων που

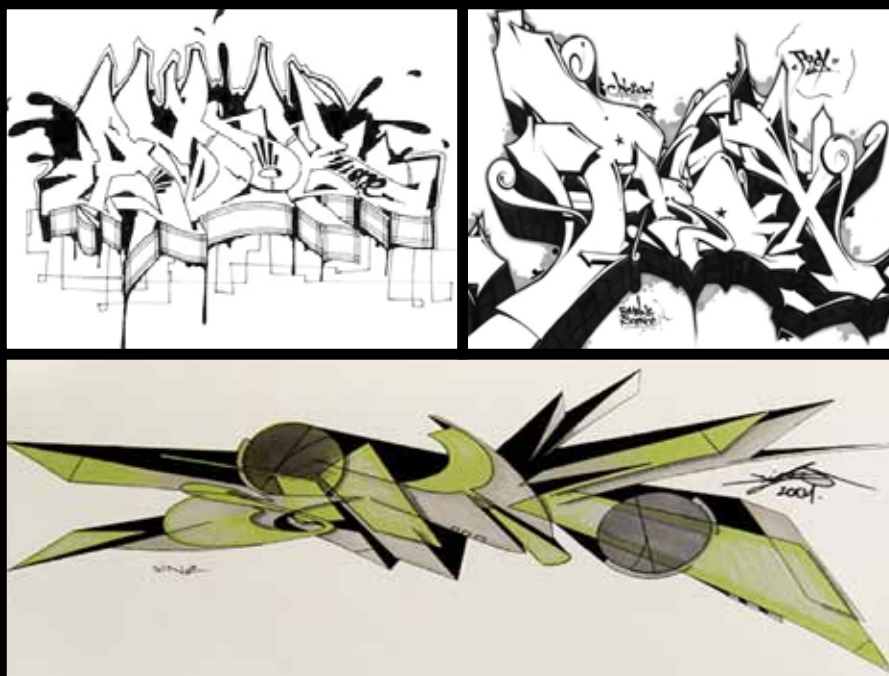
140. Mailer, *The Faith of Graffiti*, ό.π. . Η υπογράμμιση και η μετάφραση του γράφοντος.

141. Ο writer Rebel, με έδρα το Brooklyn, δηλώνει ότι "έγραφα διάφορα ονόματα κατά καιρούς, αλλά το όνομα με το οποίο έγινα γνωστός είναι το Rebel, και θα έχω αυτό το όνομα μέχρι να πεθάνω [...] δεν είναι απλά ένα όνομα, δηλώνει αυτό που είμαι".

Paul 107, *All City...*, ό.π. , σελ. 141

138. Βλέπε για παράδειγμα W. Hopkins, P. Mallette, *Aligning Organizational Subcultures for Competitive Advantage*, Βοστόνη: Basic Books, 2005

139. McDonald, *The Graffiti Subculture*, ό.π., σελ. 64-65



Οι writers περνούν αναρίθμητες ώρες σκισάροντας. Τόσο η σπουδή στο στυλ όσο και οι χρωματικοί πειραματισμοί γίνονται στο χαρτί (βλ. πάνω). Πολύχρωμοι μαρκαδόροι και διαφορετικού πάχους μολύβια επιστρατεύονται. Οι νεομυημένοι writers, διψασμένοι για φήμη, καταναλώνουν πολλές ώρες σε σπουδή πριν εμφανιστούν στο δημόσιο. Το στυλ εξελίσσεται στο χαρτί, αλλά η δεξιότητα και ο σεβασμός κατακτάται στον τοίχο. Το blackbook (βλ. κάτω) παίζει τον δικό του σημαντικό ρόλο, αφού μέσα σε αυτό γίνονται οι πειραματισμοί αλλά και επιβεβαιώνεται η εξέλιξη.



ποικίλουν κατά περίπτωση, και μπορούν να σημαίνουν είτε την ηλικία ένταξης κάποιου writer στον κόσμο του graffiti είτε να αποκαλύπτει κάποιο στοιχείο από την ημερομηνία γέννησής του, είτε, πιο συνηθισμένα, τον αριθμό του δρόμου που ο κάθε συμμετέχων κατοικεί. Άλλοι πάλι επιλέγουν το όνομά τους βάσει της ταυτότητας που πιθανόν επιθυμούν, όπως για παράδειγμα ένα όνομα ενός writer που έχει αποσυρθεί, ως ένδειξη σεβασμού, ή ενός προσώπου που για αυτούς αποτελεί υπόδειγμα ή πρότυπο. Κάποιοι άλλοι επιλέγουν το όνομά τους βάσει της ηχητικής του απόδοσης, για παράδειγμα να ακούγεται κατά περίπτωση σκληρό και επιθετικό ή καλλιτεχνικό και εξωτικό. Είναι εξίσου σύνηθες κάποιοι writers να επιλέγουν ονόματα εμπνευσμένα από την ποπ κουλτούρα, όπως ονόματα από ηθοποιούς, αθλητές κοκ, με στόχο να είναι ευκολομνημόνευτα. Βέβαια, δεν είναι μικρή η μερίδα αυτών που καταλήγουν σε ένα όνομα κατόπιν μιας πρότερης σπουδής του στυλ τους στο χαρτί, δηλαδή επιλέγουν το συγκεκριμένο όνομα γιατί τα τάδε και τα δείνα γράμματα ταιριάζουν μεταξύ τους.

Η συγκεκριμένη διαδικασία της επιλογής του ονόματος ποικίλει χρονικά, με την πιθανότητα ένας writer να αλλάξει μερικά ονόματα μέχρι να καταλήξει. Από την στιγμή όμως που καταλήγει σε κάποιο, διεκδικεί την αυθεντικότητα αυτού του ονόματος με κάθε κόστος. Κανένα όνομα δεν πρέπει να είναι όμοιο με αυτό κάποιου άλλου.

4.3.2.1.3 Κάνοντας είσοδο: Η παρανομία

Έχοντας πλέον αποφασίσει το όνομά του, ο writer είναι σε θέση να ενταχθεί στον κόσμο του graffiti και ουσιαστικά να ξεκινήσει την καριέρα του μέσα σε αυτόν. Το graffiti γεννήθηκε και έγινε ευρέως γνωστό μέσω της παρανομίας, έτσι η πλειονότητα των συμμετεχόντων ξεκινά γράφοντας παράνομα, αφού είναι και ο καταλληλότερος τρόπος για να αρχίσει κανείς να γίνεται γνωστός. Έτσι, η παρανομία είναι το φυσικό σημείο εισόδου για κάθε writer για δύο λόγους, πρώτον γιατί η πρώτη επαφή και η αναγνώριση γίνονται βλέποντας παράνομες δουλειές άλλων writers και δεύτερον γιατί η ίδια η περιπετειώδης φύση της παρανομίας λειτουργεί ως κίνητρο. Έχοντας τα παραπάνω κατά νου, γίνεται αντιληπτό γιατί οι νεομυημένοι ξεκινούν από την παρανομία. Άλλωστε, οι συγκινήσεις και τα ρίσκα προς αυτήν την κατεύθυνση προσφέρουν αναγνώριση και σεβασμό που πολύ δύσκολα μπορούν να αποκτηθούν σε ένα νόμιμο περιβάλλον. Με την είσοδο στην

παρανομία, αρχίζει η τάση για πανταχού παρουσία της υπογραφής του κάθε writer, όπως επίσης και η δυναμική τάση του πειραματισμού ως προς το στυλ αυτής της γραφής. Ο πειραματισμός ξεκινά από τα μέσα και επεκτείνεται στο στυλ. Ο ανεξίτηλος μαρκαδόρος είναι εκείνος που χρησιμοποιείται συνήθως, με το σπρέι να ακολουθεί. Άλλα μέσα, όπως τα αυτοκόλλητα ή τα στένσιλς, έπονται. Ο πειραματισμός τόσο στα μέσα όσο και στο στυλ, πάντα με εφαρμογή στον πραγματικό κόσμο και όχι μόνο στο χαρτί, έχει ως απώτερο στόχο να αποκτηθεί η κατάλληλη εμπειρία και επιδεξιότητα (skills), ούτως ώστε να μπορέσει ο writer να αναπτύξει το προσωπικό του στυλ¹⁴² που θα τον διαφοροποιήσει από τους υπόλοιπους και θα του προσφέρει την αντίστοιχη φήμη και σεβασμό. Η φήμη, ο σεβασμός και η αναγνώριση, καταστατικά στοιχεία του graffiti, διεκδικούνται και κερδίζονται, κατά κύριο λόγο, από την δυναμική που η παρανομία προσφέρει.

4.3.2.1.3 Φτιάχνοντας όνομα

Ο τίτλος αυτής της παραγράφου είναι κυριολεκτικός και μεταφορικός ταυτόχρονα. Κυριολεκτικός με την έννοια ότι οι writers αρχίζουν να φτιάχνουν-γράφουν τα ονόματά τους στις αστικές επιφάνειες, και μεταφορικός με την έννοια που δίνεται στην κουβέντα «φτιάχνω όνομα στην πιάτσα» όπως συνηθίζεται να λέγεται. Οι writers, διεκδικώντας τη φήμη, πρέπει πρώτα να αρχίσουν να επικοινωνούν με τους υπόλοιπους writers, οι οποίοι, στην προκειμένη, παίζουν το ρόλο του κριτή. Για να επιτευχθεί αυτό, πρέπει να αρχίσουν να «φτιάχνουν όνομα», ούτως ώστε να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στους υπόλοιπους. Οι τρεις κυρίαρχοι τρόποι για να το καταφέρουν αυτό είναι η επαναληπτική γραφή της υπογραφής (tagging), τα γρήγορα εκτελεσμένα κομμάτια με λιγοστά χρώματα (throwups) και τέλος, τα κομμάτια αυξημένης πολυπλοκότητας (pieces) που συνοδεύονται και από τον αντίστοιχο χρωματικό πλουραλισμό. Η διαδικασία για να φτιάξει κανείς όνομα είναι και ο κύριος κορμός της υποκουλτούρας ως καριέρας, με σαφή πλέον την αναλογία ως προς την πραγματική καριέρα. Οι writers έχουν την δυνατότητα να επιλέξουν ποιο μονοπάτι καριέρας θα διαλέξουν, και αντίστοιχα, σε ποιον

142. Ο writer Colorz δηλώνει σε συνέντευξή του ότι “το προσωπικό στυλ είναι κάτι που έρχεται με τον καιρό, κάτι που εξελίσσεται σε βάθος χρόνου, άλλωστε κανείς δεν ξεκινάει με καθαρά δικό του στυλ”

Paul 107, ό.π., σελ. 45

τομέα της graffiti σκηνής επιδιώκουν να «διαπρέψουν», χωρίς βέβαια να εννοούμε εδώ ότι μια καριέρα οφείλει να είναι μονοδιάστατη. Παρ’ όλα αυτά, η πλειονότητα των writers μοιάζει να ακολουθεί περίπου τον ίδιο δρόμο προς την καταξίωση. Μετά από πολλές προσπάθειες και σπουδές στο χαρτί, οι writers ξεκινούν να βάζουν υπογραφές, και αφού έχουν εξοικειωθεί, μετά από κάποιο διάστημα, με την παράνομη φύση της πρακτικής, αρχίζουν να δημιουργούν throwups και να πειραματίζονται στο απλοϊκό στυλ. Με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή την γρήγορη εκτέλεση, διαλαλούν την ύπαρξή τους στο χώρο. Έτσι, το tagging εμφανίζεται ως το πρώτο στάδιο της καριέρας και ως ο ευκολότερος τρόπος για να ξεκινήσει κανείς, αφού δεν απαιτεί πολύ μεγάλη δεξιότητα ούτε μεγάλη παράνομη έκθεση του φυσικού προσώπου.

Για να χτίσει κανείς όνομα στην υπό μελέτη υποκουλτούρα πρέπει να επιδιώκει να εμφανίζεται σε όσο το δυνατόν περισσότερα σημεία της περιοχής του ή της πόλης, πρέπει δηλαδή να παρουσιάσει τον «εαυτό» του παντού (get up), διεκδικώντας με αυτόν τον τρόπο φήμη ανάμεσα στους όμοιούς του. Αυτή τη «φήμη», ο Joe Austin θα την αποκαλέσει “οικονομία του γοήτρου”¹⁴³, αναφερόμενος στους εσωτερικούς κανόνες με τους οποίους το στάτους διανέμεται μεταξύ μιας ομάδας ατόμων. Η οικονομία του γοήτρου μιλά για το πώς το στάτους, ή καλύτερα η φήμη, συγκεντρώνεται, επιτυγχάνεται ή αντίστροφα μειώνεται και χάνεται από μια μερίδα. Αναφέρεται στο πώς δημιουργείται και προωθείται, πώς κυκλοφορεί αυτή η φήμη. Με λίγα λόγια, η οικονομία του γοήτρου είναι η διαδικασία μέσω της οποίας οι writers διεκδικούν φήμη.

Μιας και το tagging είναι ο ευκολότερος τρόπος γραφής, δίνει στους writers τη δυνατότητα να πετύχουν αυτό τους το στόχο. Αυτή η επαναληπτική γραφή σε όσο το δυνατόν περισσότερα σημεία, κεντρίζει το ενδιαφέρον των υπόλοιπων writers, και τους δίνει ήδη μια εικόνα για τις δυνατότητες και τις προοπτικές του νεοεισελθέντα. Τόσο το tagging, όσο και το bombing (επιθετικός ορισμός για την παράνομη γραφή κάθε τύπου) είναι οργανικά στοιχεία του graffiti, αφού αποτελούν από μόνα τους μοναδικές εμπειρίες. Άρα, ένας νέος writer που κάνει tagging και bombing σημαίνει πως έχει αποκτήσει μια εμπειρία, μια κοινή εμπειρία που μοιράζονται όλοι οι writers.

Όσο περνά ο καιρός τόσο αυξάνονται και οι απαιτήσεις των υπολοίπων από τον εκάστοτε writer. Αυτό μπορεί να σημαίνει είτε εξέλιξη στο στυλ

143. “Prestige Economy”. Austin, *Taking the Train...*, ό.π., σελ. 47. Η μετάφραση του γράφοντος.

είτε επέκταση σε περισσότερους και δυσκολότερους χώρους γραφής είτε, ακόμη καλύτερα, και τα δύο. Όσον αφορά το στυλ, αναμένεται βελτίωση στο εκτελεστικό επίπεδο, τόσο στη μοναδικότητα όσο και στην πολυπλοκότητα. Όσον αφορά την χωρική επέκταση, όσο περισσότεροι και πιο εμφανείς είναι οι χώροι που φιλοξενούν τα κομμάτια τόσο το καλύτερο για τον writer. Οι writers για να διεκδικήσουν φήμη χρειάζονται κοινό. Επομένως, οι χώροι που επιλέγουν να βάψουν είναι συνήθως αυτοί που φαίνονται. Σημεία όπως οι ανισόπεδες διαβάσεις των αστικών αυτοκινητόδρομων ή πολυσύχναστοι χώροι στα κέντρα των πόλεων μοιάζουν φυσικές επιλογές, αφού εξασφαλίζουν την μεγαλύτερη δυνατή δημόσια θέαση. Παρ' όλα αυτά, οι writers εξασφαλίζουν την ακόμη μεγαλύτερη θέαση και χωρική επέκταση του ονόματός τους γράφοντας πάνω σε επιφάνειες που κινούνται και ταξιδεύουν, είτε εντός της πόλης είτε εκτός, όπως για παράδειγμα τα αστικά λεωφορεία και τα βαγόνια του υπέργειου σιδηροδρόμου ή ακόμη και τα βαγόνια που πραγματοποιούν υπεραστικά ταξίδια. Έτσι, είναι εύκολο να καταλάβει κανείς γιατί τα τρένα και οι παράλληλοι τοίχοι των σιδηροδρομικών γραμμών φιλοξενούν τόσο πολύ graffiti, αν απλά αναλογιστεί ότι οι συγκεκριμένοι χώροι εξυπηρετούν τις παραπάνω συνθήκες.

Επειδή το graffiti στο δημόσιο χώρο είναι παράνομο, η τοποθέτησή του και οι δυσκολίες γραφής στο κάθε μέρος λαμβάνονται υπόψη. Όσο αυξάνεται η επικινδυνότητα να σε δουν ή να σε πιάσουν, τόσο μεγαλύτερος είναι ο σεβασμός που απολαμβάνεις. Για αυτό και τα τραίνα, που αποτελούν μια από τις πλέον δύσκολες «αποστολές», θεωρούνται ως μεγάλο επίτευγμα για το «βιογραφικό» της καριέρας ενός writer. Φυσικά, οι απαιτήσεις για τεχνική αρτιότητα ή πολυπλοκότητα σε στυλ περιορίζονται όσο πιο δύσκολο γίνεται το εγχείρημα. Τότε είναι που αναλαμβάνει το μέγεθος να αποδείξει τις δυνατότητες και την αντοχή του writer. Αυτός είναι ο λόγος που σε δύσκολα σημεία, όπως πολυσύχναστες διασταυρώσεις και πλατείες ή στα τραίνα (πχ. whole car), οι writers επιλέγουν το μέγεθος αντί της πολυπλοκότητας, εξασφαλίζοντας έτσι εύκολη αναγνωσιμότητα. Πέρα από την τελευταία, αποδεικνύει τόσο τη φυσική δύναμη και αντοχή όσο και την παρατεταμένη παραμονή σε ένα πολύ επικίνδυνο περιβάλλον.

Μόλις ένας writer αρχίσει να επιτυγχάνει μερικά από τα παραπάνω, χαίρει του τίτλου «writer», αφού στα πρώτα του βήματα αντιμετωπίζεται ως «toy» από τους υπόλοιπους, δηλαδή ως αρχάριος, ως ένας ακόμη της σειράς. Αυτοί που καταφέρνουν να εμφανίζονται σε πολλά μέρη, χαίρουν αμέριστου

σεβασμού από τα μέλη της σκηνής και αποκαλούνται «all city». Αυτοί που καταφέρνουν να εξελίσσουν πολύ το στυλ τους αποκαλούνται «style kings», ενώ αυτοί που κατορθώνουν να γεμίσουν μια συγκεκριμένη γραμμή τραίνων με το σημάδι τους αποκαλούνται «line kings»¹⁴⁴. Η συνεχής έκθεση και η πανταχού παρουσία είναι τα στοιχεία που κάνουν έναν writer king¹⁴⁵. Η ποσότητα είναι αυτή που παίζει κύριο ρόλο στη δημιουργία του ονόματος.

Για έναν writer που έχει ήδη μια μεγάλη εμπειρία τόσο στην παρανομία όσο και σε τεχνικό επίπεδο, η επόμενη πρόκληση που έχει να αντιμετωπίσει είναι τα pieces, που είναι συντομογραφία του masterpiece, και αποτελεί το απόγειο μιας graffiti καριέρας. Τα pieces, κομμάτια με αυξημένη πολυπλοκότητα και χρωματισμό, επιχειρούν να πάνε ένα βήμα παραπέρα την υπογραφή ενός writer. Η κατάρτιση που το piecing απαιτεί αλλά και ο χρόνος και η προσπάθεια που χρειάζεται, το καθιστούν σχεδόν αδύνατο για έναν παράνομο writer. Έτσι, οι writers που επιθυμούν να κάνουν pieces καταφεύγουν στο νόμιμο προκειμένου να παράξουν αξιολογη δουλειά, αφού μεγάλη ποσότητα και εξαιρετική ποιότητα δύσκολα συνδυάζονται. Εδώ ο writer καλείται να κάνει μια επιλογή μεταξύ ποιότητας και ποσότητας, χωρίς βέβαια να σημαίνει ότι ένας writer δεν μπορεί να είναι το πρώι piecer και το βράδυ bomber. Για τον piecer το πιο σημαντικό είναι το στυλ και η άρτια απόδοσή του, ενώ για τον bomber η επαναληπτική έκθεση και η δυσκολία του χώρου. Έτσι είναι σύνηθες οι writers νεαρής ηλικίας να φτιάχνουν όνομα παράνομο και μόλις μεγαλώσουν, και υπό τον φόβο αυστηρότερων κυρώσεων, να γίνονται νόμιμοι.

4.3.2.1.4 Αλλαγή καριέρας: Η νόμιμη οδός

Είναι γεγονός ότι η παραγωγή των περισσότερων writers στην αρχή της καριέρας χαρακτηρίζεται από φρενήρεις ρυθμούς, κάτι το οποίο αλλάζει με την πάροδο των χρόνων. Αυτό ακούγεται λογικό, αν αναλογιστεί κανείς ότι ο νέος writer προσπαθεί να γίνει γνωστός και σεβαστός από τους υπόλοιπους. Οι παλαιότεροι writers, έχοντας στο ενεργητικό τους πολλά «κατορθώματα» και απολαμβάνοντας το σεβασμό, σε μεγαλύτερη και πιο ώριμη πλέον ηλικία

144. Να σημειωθεί εδώ ότι ο τίτλος «line king» δεν απαντάται στον ελλαδικό χώρο αφού η παρουσία του μετρό είναι σχετικά πρόσφατη και αποτελείται από λιγοστές μόνο γραμμές.

145. Όπως απαντά ο γάλλος writer Colorz, στην ερώτηση ποιος είναι για σένα ένας ολοκληρωμένος writer, "Κάποιος σαν τον writer O' Clock, κάποιος που έχει βάλει το «χεράκι» του στα πάντα -τραίνα, δρόμους, εγκαταλειμμένα κτήρια, κοκ- κάποιος που εμφανίζεται παντού!" Paul 107, ό.π., σελ. 48

βάφουν, είτε για να ξεφύγουν από την καθημερινότητα είτε για να εκφραστούν. Αυτή η αλλαγή πλεύσης, συνειδητή ή μη, της graffiti καριέρας, συνοδεύεται συνήθως και από την απόσυρση από την παράνομη δραστηριότητα. Το τελευταίο δεν αποτελεί κανόνα αφού μερικοί παλιοί writers συνεχίζουν ακάθεκτοι στην παράνομη αρένα. Όμως, η παρανομία προσφέρεται κυρίως για ποσότητα και φήμη και όχι για ποιότητα. Υπό αυτή τη συλλογιστική, όταν ένας writer έχει φτάσει στα υψηλότερα επίπεδα της ιεραρχίας στην graffiti καριέρα, αρχίζει να κατευνάζει το τέμπο του. Έχοντας ήδη αναγνωριστεί, από μια μερίδα των ατόμων της υποκουλτούρας, ως «αληθινός», δηλαδή έχοντας ισχυρή παρουσία στο bombing που είναι και η ρίζα του graffiti, η παράνομη δραστηριότητα παίζει δευτερεύοντα ρόλο στη μετέπειτα εξέλιξή του, με τον πρώτο να αναλαμβάνεται από τη νόμιμη παρουσία. Σε αυτό το στάδιο της καριέρας, πρόκληση αποτελεί η συμμετοχή του writer σε ιστορικούς τοίχους, που βάφονται από καταξιωμένους writers και ονομάζονται «halls of fame», και εξασφαλίζουν ακριβώς αυτό που σημαίνει η μετάφρασή τους στα ελληνικά (πχ. γήπεδο Καλαμαριάς στην Θεσσαλονίκη).

5.0_ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΚΑΙ ΑΝΑΔΡΑΣΤΙΚΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ WRITERS



5.0_ Η κοινωνική πρόσληψη και η αναδραστική συγκρότηση της ταυτότητας των writers

5.1 Παράγοντας την διαφορά

Προσπαθήσαμε ήδη να προσεγγίσουμε και να καταλάβουμε την έννοια της υποκουλτούρας, αναζητώντας τον ορισμό της σε θεωρίες, αλλά υπάρχει ακόμη κάτι που παραμένει ασαφές: ποιο είναι εκείνο το χαρακτηριστικό που κάνει όλες αυτές τις ομάδες να υπακούουν στην έννοια υποκουλτούρα; Ποιο είναι το καθοριστικό χαρακτηριστικό που τις βάζει κάτω από αυτόν τον τίτλο; Το στυλ, η συμπεριφορά, η ταξικότητα, η εναντίωση, η παράνομη φύση; Σε αυτό το σημείο, η συνεισφορά της Σχολής του Μπιρμινχάμ είναι εξαιρετικά σημαντική: η διάκριση- διαφορά (distinction)¹⁴⁶. Οι υποκουλτούρες, λένε, «εστιάζουν σε ορισμένες δραστηριότητες, αξίες κοκ που τις διαφοροποιεί (differentiate) σημαντικά από την ευρύτερη κουλτούρα»¹⁴⁷. Βέβαια, σημειώνουν στη συνέχεια πως ο ορισμός αυτός ισχύει μόνο για τις εργατικές τάξεις, γιατί αν οι συμμετέχοντες δεν ανήκουν σ' αυτή, θεωρούν, ότι αποτελούν κομμάτι της επικρατούσας (dominant) κουλτούρας. Ήδη έχει προηγηθεί εκτεταμένη αναφορά στην κριτική για την ταξική κατεύθυνση των εν λόγω θεωρητικών, επομένως η παρούσα παράγραφος θα εστιάσει στην ουσία, δηλαδή στην έννοια *διαφορά*.

Είναι η υποκουλτούρα κομμάτι μιας ευρύτερης κουλτούρας ή είναι μια εναλλακτική ελάσσονα κουλτούρα; Δύσκολη ερώτηση για να απαντηθεί, κάτι που υπογραμμίζεται από τη χαρακτηριστική αμηχανία των θεωρητικών να δώσουν έναν σαφή και πλήρη ορισμό. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η MacDonald "ίσως η υποκουλτούρα να είναι υποκουλτούρα μόνο αν τα ίδια τα μέλη της αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως τέτοιο, δηλαδή, αν οι ίδιοι θέτουν «σύνορα» και ορίζουν τους εαυτούς τους ως μέλη μιας ομάδας που υφίσταται χωριστά (apart) από τους άλλους»¹⁴⁸. Γίνεται εύκολα κατανοητό ότι μια στυλιστική διαφοροποίηση μπορεί να μην αρκεί για να συγκροτήσει μια υποκουλτούρα. Βάσει της παραπάνω απόπειρας για ορισμό από την MacDonald, μπορούμε να πούμε ότι η υποκουλτούρα θα μπορούσε

146. S. Hall, T. Jefferson, *Resistance through Rituals...*, ό.π., σελ. 13-14

147. Ό.π., σελ. 14

148. McDonald, *The Graffiti Subculture...*, ό.π., σελ. 152

να ονομάζεται υπό-κουλτούρα¹⁴⁹. Αυτό το «υπό», όχι με την έννοια της διαφορετικότητας, του κατώτερου από κάτι άλλο, ή με τη μαθηματική έννοια του υποσυνόλου που υπάγεται σε κάποιο σύνολο με όμοια χαρακτηριστικά. «Υπό», λοιπόν, ως *ένα διακριτό άλλο* (distinct). Υπο-κουλτούρα ως αυτό που κατασκευάζει, *ορίζει και διατηρεί τα όρια με κάτι άλλο*, δηλαδή ως αυτό-οριοθετημένο, και αναγνωρίσιμο ως τέτοιο από τα μέλη του, σύνολο¹⁵⁰. Δηλαδή, *η graffiti υποκουλτούρα είναι κομμάτι αυτού του συνόλου της κοινωνίας που το φιλοξενεί, παράλληλα όμως εκτός αυτού*. Αυτή η διαφορά ωστόσο ξεκινά από τους ίδιους τους writers ή ως μια ανάδραση από το «μαρκάρισμά» (labeling) τους από την κοινωνία ως τέτοιους;

Ο Lachmann, στον οποίο αναφερθήκαμε εν τάχει, δανειζόμενος το σχήμα περί παρεκκλίνουσας καριέρας από τον Becker, πιστεύει ότι αυτές οι καριέρες προσδιορίζονται κατά μεγάλο μέρος από τους τρόπους με τους οποίους «στιγματίζονται» τα μέλη μιας υποκουλτούρας από άτομα που βρίσκονται έξω από το περιβάλλον τους, επισημαίνοντας παράλληλα ότι «παρεκκλίνουσα συμπεριφορά είναι αυτή η συμπεριφορά την οποία οι άλλοι τιτλοδοτούν (label) ως τέτοια»¹⁵¹. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζει τη σημαντική θέση που έχει το προσλαμβάνον κοινό στη συγκρότηση της υποκουλτούρας. Κατ' επέκταση, τον Becker θα τον απασχολούσε να εντοπίσει το νόημα του graffiti στον κοινωνικό στιγματισμό που αυτό δέχεται και θα προσπαθούσε να ερμηνεύσει τις σχέσεις που αναπτύσσονται τόσο μεταξύ των συμμετεχόντων όσο και μεταξύ των τελευταίων και του κοινού τους. Αντίθετα, η CCCS, έχοντας μια περισσότερο «ιδεολογική» προσέγγιση, θα διάβαζε την έλξη των νέων της εργατικής τάξης για το graffiti ως απόδειξη του αντι-ηγεμονικού τους χαρακτήρα. Πρόκειται λοιπόν για δύο διαφορετικές προσεγγίσεις, με τη μία να αναζητά το νόημα στις κοινωνικές διασυνδέσεις, και την άλλη να ενδιαφέρεται για το «ιδεολογικό» νόημα που παράγουν κάποιες πράξεις. Η πρώτη χρησιμοποιεί τη μέθοδο της καριέρας για να το κάνει πράξη, ενώ η δεύτερη επικαλείται τη bricolage πρακτική.

149. Στη μετάφραση του βιβλίου του Hebdige, *Υπο-κουλτούρα...*, ό.π., δεν υπάρχει σημείωμα του μεταφραστή που να επεξηγεί γιατί επιλέγει να αποδώσει τη συγκεκριμένη έννοια με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή να προσθέσει παύλα(-) μεταξύ του «υπό» και της «κουλτούρας».

150. McDonald, ό.π., σελ. 152

151. Lachmann, *"Graffiti as a career and ideology"*, ό.π., σελ. 230

5.1.1 Χωρίζοντας τους κόσμους

Για να κατανοήσει κανείς την πρακτική του graffiti, πρέπει να καταλάβει πώς αυτό γίνεται αντιληπτό από τους μη-συμμετέχοντες στην παραγωγή του, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο κουρνιάζει στο κοινωνικό περιβάλλον του. Οι writers δεν αγνοούν το πώς αντιμετωπίζεται η πρακτική τους από τον κοινωνικό τους περίγυρο, το αντίθετο μάλιστα, αντανακλούν τον τρόπο με τον οποίο το κοινό προσλαμβάνει τη δραστηριότητά τους αυτή. Χωρίς αμφιβολία, το κοινό παρουσιάζεται, στο μεγαλύτερο μέρος του, να αγνοεί τις προθέσεις και τον τρόπο δράσης των writers. Κατ' επέκταση, η άγνοια και η αμηχανία που η τελευταία συνεπάγεται, ωθεί το κοινό να τους χαρακτηρίσει από «παιδιά» και «βάνδαλους» μέχρι και «σατανιστές»¹⁵². Σε μια δραστηριότητα με τέτοιο κοινωνικό στιγματισμό, σπάνια δίνεται το βήμα προκειμένου να ακουστούν οι απόψεις των συμμετεχόντων, γιατί, πολύ απλά, είναι «παιδιά» και δεν ξέρουν τι κάνουν ή γιατί είναι «παράνομοι» και δεν πρέπει να τους δοθεί ο λόγος. Εδώ εμφανίζεται το πρώτο παράδοξο: η απουσία βήματος για να εκφραστούν οι φωνές τους μοιάζει να μην απασχολεί τους writers, οι οποίοι ενθαρρύνουν την άγνοια των «έξω». Έτσι, διατηρώντας επιμελώς ένα αγεφύρωτο χάσμα γνώσης, η υποκουλτούρα του graffiti παραμένει κρυμμένη και απρόσβλητη από τη δύναμη που συνεπάγεται η γνώση. Η απόσταση αυτή διασφαλίζει την απομόνωση και την «ανωτερότητα» των writers, αφού οι ίδιοι έχουν πρόσβαση σε μια απροσπέλαστη γνώση, ενώ οι άλλοι όχι. Άλλωστε, δια στόματος Sennett, μαθαίνουμε ότι σήμερα «φαίνεται λογικό στους ανθρώπους να θεωρούν, όσους εκδηλώνουν ενεργητικά τα συναισθήματά τους δημοσίως, ως ανθρώπους με ιδιόζουσα και ανώτερη προσωπικότητα»¹⁵³.

5.1.2 Μεγαλώνοντας την απόσταση

Μεγαλώνοντας το χάσμα μεταξύ της κοινότητας και του κοινού τους, οι writers χρησιμοποιούν τις τακτικές χαρακτηρισμού που χρησιμοποιήθηκαν πρώτα απ' όλα για αυτούς, αλλά περισσότερο υποτιμητικά. Έτσι, οι απ' «έξω» ομογενοποιούνται σε ένα σύνολο υπάκουο που αδυνατεί να καταλάβει, κάνοντας τους writers να μοιάζουν ανώτεροι, να είναι αυτοί που όχι μόνο έχουν ανοιχτό μυαλό και καταλαβαίνουν αλλά και γνωρίζουν. Είναι

152. Ιωσηφίδης, *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 67

153. Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας...*, ό.π., σελ. 331

αυτοί που κάνουν «κάτι», εν αντιθέσει με τους κομφορμιστές απ' «έξω», οι οποίοι αρκούνται στο να κρίνουν μια πρακτική που δεν γνωρίζουν. Αυτό το χάσμα επομένως, η γνωστική απόσταση που χωρίζει τους μέσα από τους έξω, επιτρέπει στους writers να αποκρύπτουν τις πιθανές παραδοξότητες της πράξης τους και να παρουσιάζουν μόνο τα στοιχεία που εξυπηρετούν τους σκοπούς τους. Οι εξωτερικές κριτικές, ή καλύτερα επικρίσεις, δεν απασχολούν τους συμμετέχοντες, οι οποίοι, βάσει των προαναφερθέντων, αντιπαραθέτουν το επιχείρημα της άγνοιας και της προκατάληψης εκ μέρους των επικριτών τους.

Η απόσταση ασφαλείας από τους «έξω», από αυτούς που δεν βιώνουν την εμπειρία του writing, χρησιμοποιείται για να ενδυναμώσει την αίσθηση της διαφοράς, του «εμείς» και «αυτοί». Η MacDonald, επικαλούμενη τον Grossberg (1997), σημειώνει ότι η απόσταση, δηλαδή η πρακτική της οριοθέτησης, είναι συνήθης οδός στην υποπολιτισμική συγκρότηση, μια πρακτική που χρησιμοποιείται από τα μέλη μιας υποκουλτούρας ούτως ώστε να κατασκευάσουν τον εξωτερικό κόσμο ως «άλλο», ως «Έτερο»¹⁵⁴. Πρόκειται για την παραγωγή της ετερότητας όχι ως εναντίωση αλλά ως κατασκευή ενός συνόλου βάσει του οποίου η υποκουλτούρα προσδιορίζεται διαφοροποιημένη. Έτσι, συνεχίζει η MacDonald, οι «από μέσα» και οι «απ' έξω» «δεν παρουσιάζονται μόνο ως διαφορετικοί «τύποι» ανθρώπων [...] αλλά τοποθετούνται και σε διαφορετικό κόσμο»¹⁵⁵. Τα μέλη της υποκουλτούρας αντιλαμβάνονται την πρακτική τους ως ένα «ιδιωτικό» σύστημα, και με αυτόν τον τρόπο στρέφονται στο εσωτερικό της και σε απόσταση από τον εξωτερικό κόσμο.

Παρακολουθώντας τα στάδια της graffiti καριέρας, παρατηρήσαμε πως οι writers γράφουν, στα αρχικά στάδια, κατά κύριο λόγο, για τους όμοιούς τους. Οι «έξω» όμως, μην έχοντας γνώση της καλά κρυμμένης, από τους ίδιους, πρακτικής τους, σπάνια το αντιλαμβάνονται, πιστεύοντας ότι προσπαθούν να περάσουν κάποιο συγκεκριμένο μήνυμα. Το γεγονός πως τα μέλη της graffiti σκηνής «γράφουν» για εσωτερική κατανάλωση, δεν συνεπάγεται απαραίτητα ότι ξεχνούν τους απ' «έξω». Οι writers γνωρίζουν ότι επιβάλλουν τις δημιουργίες τους στο «αποκλεισμένο» δημόσιο κοινό, κάτι που ενισχύει την εμπειρία δύο διαφορετικών, αλλά παράλληλων, κόσμων.

Οι writers χρησιμοποιούν τις δημόσιες επιφάνειες της πόλης ως ένα τρόπο



Πάνω, ο writer Rough συνοδεύει το κομμάτι του με το εξής κείμενο “Αναρωτήθηκες ποτέ γιατί γράφουμε στους τοίχους; Είμαστε βάνδαλοι ή απλά πιο έξυπνοι από όσο μπορείς να φανταστείς τον εαυτό σου να είναι;”. Επιβεβαιώνει έτσι την “ανωτερότητα” που αισθάνονται οι writers όταν διατηρούν επιμελώς την “απόσταση-ετερότητα” από τον “έξω” κόσμο.

Το wildstyle είναι επιδίωξη και αποτέλεσμα μαζί. Είναι το στυλ που αποδεικνύει την στιλιστική ικανότητα-εξέλιξη ενός writer, ενώ ταυτόχρονα η δυσαναγνωσιμότητά του φοβίζει, δηλαδή διατηρεί την απόσταση από τους “έξω”. Κάτω ο Ces και ο Live2.



154. McDonald, ό.π., σελ. 156

155. Ό.π., σελ. 156

ενδοεπικοινωνίας, αφήνοντας σημάδια τα οποία δεν γίνονται αντιληπτά από το ευρύ κοινό. Ουσιαστικά, γράφουν το ιδιωτικό μέσα στο δημόσιο. Αυτή η δημόσια προοπτική της ιδιωτικής, κατά τα άλλα, πρακτικής, και η σύγχυση που τη συνοδεύει, μοιάζει να δίνει ένα αίσθημα δύναμης στους συμμετέχοντες της υπό ανάλυση υποκουλτούρας. Ο Hebdige στο πιο πρόσφατο κείμενό του (1997)¹⁵⁶, αλλάζοντας θέση και αντλώντας έμπνευση από τη *Μικροφυσική της Εξουσίας* του Foucault, αντιμετωπίζει τα υποπολιτισμικά εναλλακτικά στυλ ως μορφές δύναμης και όχι ως μορφές αντίστασης, όπως συνήθιζε. Η παραπάνω έκφραση φαίνεται να ταιριάζει στα δικά μας συμφραζόμενα. Οι writers, ιδωμένοι ως άγνωστοι και επικίνδυνοι από τους απ' «έξω», αισθάνονται ισχυροί. Έτσι, αναγνωρίζοντας αυτήν την προοπτική, προσπαθούν να βαθύνουν το χάσμα.

5.1.3 Η αισθητική του φόβου

Η παραγωγή της ετερότητας ακολουθείται από την υπερπαραγωγή της, με την εξέλιξη του στυλ και με τον εμφάνιση του wildstyle. Το στυλ γραφής και το επίπεδο αναγνωσιμότητας διαφέρουν, αλλά κοινός παρονομαστής, σε βάθος χρόνου, είναι η δυσκολία ανάγνωσης. Είναι σκοπός και αποτέλεσμα ταυτόχρονα. Η δυσαναγνωσιμότητα, δηλαδή το wildstyle, είναι ένας τρόπος για να αποδείξει ένας writer τις ικανότητές του τόσο σε επίπεδο απόδοσης, αφού η πολυπλοκότητα είναι αυξημένη, όσο και σε επίπεδο απόστασης από το εξωτερικό κοινό. Έτσι, κερδίζει τον σεβασμό των όμοιών του, τόσο για την ικανότητά του να αναπτύσσει ένα δύσκολο (καλλιτεχνικό) στυλ όσο και για την δυνατότητα να είναι πλέον «ένας από αυτούς», αφού μεγαλώνει την απόστασή του από τους «άλλους». Αυτομάτως, γίνεται αντιληπτό ότι συγκροτείται με αυτόν τον τρόπο μια σιωπηλή και αφανής κοινωνία εντός, αλλά και ταυτόχρονα εκτός, αυτής που ζούμε.

Είναι γεγονός ότι οι περισσότεροι κάτοικοι των πόλεων έρχονται καθημερινά σε επαφή με το graffiti. Πόσοι όμως από αυτούς έχουν δει τους writers εν δράσει; Κανείς, με ελάχιστες περιπτώσεις τις στιγμές όπου το graffiti παίρνει νόμιμη μορφή. Αυτή η μυστηριακή του φύση, δηλαδή οι writers ως άλλα φαντάσματα, ενισχύει ακόμη περισσότερο την αίσθηση δύναμής τους και προκαλεί φόβο στους απλούς παρατηρητές. Αυτομάτως εγείρεται, σε αυτό το σημείο, το ζήτημα της παράνομης και της νόμιμης φύσης του

graffiti αντίστοιχα. Το πρώτο χαρακτηρίζεται από τη φυσική παρουσία των writers και την αυξημένη πολυπλοκότητα σε χρώματα και χαρακτήρες, ενώ το δεύτερο από την απουσία, ή καλύτερα, εικονική παρουσία τους, και τον περισσότερο πρόχειρο και ακατανόητο χαρακτήρα των έργων τους. Άρα, το νόμιμο καθίσταται έτοιμο προς κατανάλωση και τέρψη του εξωτερικού κοινού, δηλαδή προσιτό και «χαριτωμένο», ενώ το παράνομο αυτοαναφορικό και κρυμμένο, άρα «ακαταλαβίστικο», «άσχημο» ή απλά «βανδαλισμός». Η graffiti κοινότητα διχάζεται όσον αφορά το συγκεκριμένο θέμα και πιθανότατα αξίζει τον κόπο να παρακολουθήσουμε και τις δύο προσεγγίσεις, ούτως ώστε να αποκαλύψουμε τα πιθανώς διαφορετικά νοήματα και κίνητρα που βρίσκονται πίσω από την εκάστοτε πρακτική.

5.1.3.1 Η εσωτερική διαμάχη: Το νόμιμο ως εκφυλισμός και το παράνομο ως αυθεντικό

Η υποκουλτούρα δεν είναι ένα ομοιογενές σύνολο, με αποτέλεσμα να λαμβάνουν χώρα διαφορετικές απόψεις και έντονες διαφοροποιήσεις μέσα στους κόλπους της. Η διαμάχη των writers, ως προς τη νομική φύση της δραστηριότητάς τους, δεν είναι μια απλή υπόθεση. Είναι, επί της ουσίας, μια διαμάχη τόσο περιεχομένου όσο και έκφρασης αυτού προς τα «έξω». Συγκεκριμένα, η διαμάχη αυτή αποκαλύπτει όλη την ουσία του graffiti, αν αναλογιστεί κανείς ότι αναφέρεται στις πιθανές απολαβές που έχει ένας συμμετέχων από την υποκουλτούρα στην οποία ανήκει, παρουσιάζοντας την με τον α ή β τρόπο. Έτσι, μέσα από αυτήν την διένεξη, ίσως μπορούμε να καταλάβουμε γιατί η υποκουλτούρα αποκόπτεται από τον έξω κόσμο, τι ρόλο παίζει η παράνομη φύση προς αυτήν την κατεύθυνση και γιατί κάποιοι εκ των συμμετεχόντων θεωρούν ότι η υποκουλτούρα τους πρέπει να παραμείνει κρυμμένη, απολαμβάνοντας την απόσταση.

Ουσιαστικά λοιπόν, η συγκεκριμένη φιλονικία μιλά για το πού, το πώς και το γιατί το graffiti πρέπει να ασκείται, δηλαδή θίγει θέματα χώρου, τρόπου και περιεχομένου. Οι νόμιμοι writers πιστεύουν ότι η παράνομη φύση του graffiti δεν μπορεί να τους εξασφαλίσει την καλύτερη δυνατή εξέλιξη τόσο στο στυλ όσο και στην απόδοση. Για αυτούς, το σημαντικότερο είναι η εξέλιξη μιας καλλιτεχνικής μορφής, που εν προκειμένω ακούει στο όνομα στυλ, και όχι στην επαναληπτική γραφή και τη δύναμη που αυτή πιθανόν προσφέρει στους παράνομους writers. Οι τελευταίοι, χωρίς να αρνούνται τη σημασία

156. D. Hebdige, 1997, "Posing... Threats, Striking... Poses: Youth Surveillance and Display" στο K. Gelder, S. Thornton, *The Subculture Reader...*, ό.π., σελ. 402

του προσωπικού στυλ και την εξέλιξή του, πιστεύουν ότι το σημαντικότερο είναι ο τρόπος που παρουσιάζεται η υποκουλτούρα στους απ' «έξω», πώς δηλαδή μπορεί να προστατευθεί από μια εξωτερική κατανάλωση και έναν πιθανό εκφυλισμό. Πιστεύουν πως το graffiti αποκτά δύναμη ακριβώς γιατί βρίσκεται εκεί που δεν του επιτρέπεται. Σημειώνουν επίσης, κάνοντας μια επίκληση στη σύντομη ιστορία του graffiti, ότι γεννήθηκε στο δρόμο και εκεί πρέπει να παραμείνει. Παρατηρούμε ότι η «παράδοση» και η «ιστορία»¹⁵⁷ χαίρουν σεβασμού από τους writers και αποτελούν έναν πρώτης τάξης αντίλογο για να νομιμοποιήσουν την άποψή τους σε αυτούς που κινούνται στο φως. Όπως συμβαίνει με κάθε υποκουλτούρα, έτσι και στην graffiti, η πίστη και η αφοσίωση στα «ιδανικά» που έρχονται από τις ρίζες της είναι βαθιά. Είναι μάλιστα τόσο βαθιά, που οι παράνομοι writers πιθανότατα θα απέδιδαν εύσημα στους νόμιμους για τη στυλιστική τους εξέλιξη, αλλά όχι σεβασμό¹⁵⁸. Άμα δεν είναι παράνομο, για αυτούς, χάνει ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά και παύει να είναι graffiti.

Επόμενα σημεία της διαμάχης είναι το πώς και το γιατί πρέπει να ασκείται το graffiti, δηλαδή το στυλ και το περιεχόμενο της γραφής. Όπως είδαμε και στα στάδια της καριέρας, η υπογραφή, το όνομα, είναι αυτό που χρησιμοποιείται ως βάση για όλη την εξέλιξη ενός writer. Παραδοσιακά, τα γράμματα που συγκροτούσαν αυτό το όνομα ήταν αυτά που καθόριζαν τόσο το στυλ όσο και το περιεχόμενο του μηνύματος, που δεν ήταν άλλο από το όνομα αυτό καθ' αυτό. Έτσι, όσοι ασχολούνται με αυτό τον, για κάποιους ναρκισσιστικό, τρόπο γραφής, είναι αυτοί που κρατούν το νήμα με την «παράδοση» αυτού του συνεχώς εξελισσόμενου φαινομένου. Οι writers που ζωγραφίζουν-και όχι βάφουν ή γράφουν- νόμιμα, προτιμούν να εμπλουτίζουν το στυλ τους με χαρακτήρες ή θέματα από τη μαζική κουλτούρα έτσι ώστε να καθίστανται οι δουλιές τους περισσότερο εύπεπτες για το ευρύτερο κοινό. Αυτό δεν σημαίνει ότι και οι παράνομοι writers δεν το πράττουν, μόνο που, στη δική τους περίπτωση, ένας χαρακτήρας παίρνει τη μορφή του λογότυπου, αντικαθιστά την υπογραφή και βασίζεται όχι τόσο στο στυλ αλλά στην επαναληπτική εκθεσιμότητά του.

157. Αξίζει εδώ να παραθέσουμε στα αγγλικά τις, σχεδόν όμοιες, δηλώσεις τόσο του writer Sake όσο και του Rebel «Know your history, pay your dues, and respect those who came before you» (γνώριζε την ιστορία σου, εκπλήρωσε τα καθήκοντά σου, και σεβάσου αυτούς που ήταν εδώ πριν από σένα).

Paul 107, *All City...*, ό.π., σελ. 85, 146, αντίστοιχα.

158. Βλέπε την ταινία *Bomb-It*, στο 40'

Η διένεξη αυτή, σε όλες τις εκφάνσεις της, καταλήγει πάντα στο θέμα της «αυθεντικότητας» (keep it real). Κύριος προβληματισμός είναι το πώς πρέπει να είναι ένας writer, όχι μόνο μορφολογικά, αλλά κυρίως σε επίπεδο προθέσεων, έτσι ώστε να θεωρείται «αληθινός». Το παράνομο graffiti, κατά τη μεγαλύτερη μερίδα των συμμετεχόντων, θεωρείται ως το «αληθινό» κομμάτι, η απόλυτη έκφραση. Η Claw¹⁵⁹ δηλώνει ότι «εάν δεν μπορείς να υποστηρίξεις το όνομά σου, δεν ανήκεις στη σκηνή του graffiti [...] Το piecing είναι η φανταχτερή εξωτερική εικόνα (glossy exterior) του graffiti, πριν όμως φτάσεις εκεί πρέπει να περάσεις πολλά χρόνια στο δρόμο με bombing, δημιουργώντας όνομα και διεκδικώντας φήμη»¹⁶⁰. Στον αντίποδα, οι νόμιμοι writers ισχυρίζονται ότι σε έναν τοίχο, αυτό που μένει, είναι η αισθητική ποιότητα της απόδοσης και του στυλ.

Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι ο σκληρός πυρήνας του graffiti, ο πιστός στο παράνομο, «κατηγορεί» για εκφυλισμό¹⁶¹ αυτούς που βάφουν μόνο νόμιμα, οι οποίοι συνήθως καταλήγουν να βιοπορίζονται από αυτό. Κατά κοινή ομολογία, το graffiti, το μέχρι τότε συνώνυμο μιας υποκουλτούρας, η οποία, όντας παράνομη, έθετε ξανά το ζήτημα της νεανικής επαναστατικότητας, έχει επικριθεί διότι μπήκε σε εκθέσεις ή παρουσιάστηκε παράλληλα με κάποιες άλλες και εμπορευματοποιήθηκε¹⁶². Βέβαια, το graffiti ουδέποτε προσπάθησε να εκφράσει οποιαδήποτε άλλα επαναστατικά ή πολιτικά μηνύματα. Η

159. Η Claw, με έδρα το Λος Άντζελες, έγινε γνωστή για το λογότυπό της: ένα χεράκι με εκτεταμένα τα νύχια, που μοιάζει με αναπαράσταση του χεριού της γάτας. Η ίδια βιοπορίζεται από την τέχνη της, αφού ασχολείται επαγγελματικά με τη δημιουργία ρούχων που φέρουν αυτό το λογότυπο, αλλά παραμένει πιστή στο δρόμο και την παρανομία μέχρι και σήμερα.

160. Αποσπασμα συνέντευξης της Claw στην ταινία *Infamy*, στο 12'

161. Δηλώσεις, όπως αυτές του παριζιάνου writer Creez «υπάρχουν άτομα τα οποία κάνουν μόνο νόμιμες δουλιές και συμβόλαια επί πληρωμή, αλλά για μένα αυτό δεν είναι graffiti, το graffiti είναι κομμάτι της κουλτούρας του δρόμου», ή όπως του καναδού writer Sake «οι νόμιμοι τοίχοι είναι μια τέχνη με αισθητική graffiti (graffiti-influenced art), το graffiti δε μπορεί να είναι παρά μόνο παράνομο», ή τέλος αυτή του writer Grey με έδρα το Σαν Φρανσίσκο «το graffiti αν δεν είναι παράνομο δεν βρίσκω το λόγο να υπάρχει [...] Τα πολύ όμορφα νόμιμα σχέδια ανήκουν στη σφαίρα της τέχνης. Κάποιοι προσπαθούν να κάνουν το graffiti επάγγελμα, χάνοντας έτσι όλη τους την αξιοπρέπεια», σκιαγραφούν με τον πιο κατάλληλο τρόπο πώς οι, ανά τον κόσμο, παράνομοι writers αντιλαμβάνονται τη νόμιμη προοπτική της δραστηριότητάς τους.

Paul 107, ό.π., σελ. 64, 86, 171 αντίστοιχα.

162. Χαρακτηριστικές είναι οι απαντήσεις που έδωσαν μερικοί Έλληνες writers, όταν ρωτήθηκαν για τη σχέση του graffiti με τις galleries. Για παράδειγμα ο Qbrick δηλώνει «Η gallery είναι ο χώρος όπου η τέχνη πειθαίνει. Το σημαντικό για μένα είναι τι γίνεται έξω από αυτές, εκεί που η τέχνη είναι για όλους και όχι για τους εκλεκτούς», ενώ ο Fotizontas θεωρεί ότι η gallery «είναι ένα εμπόριο τέχνης», και τέλος ο Icnos ειρωνικά σημειώνει ότι «Οι galleries με συγκινούν όσο οι καφετέριες. Ανυπομονώ να εκθέσω!»

Ιωσηφίδης, ...Στο Δρόμο, ό.π., σελ. 48, 70, 94 αντίστοιχα.

συνεπακόλουθη εμπορευματοποίησή του, αν και αναμενόμενη, υπήρξε κατακριτέα από τη μεγαλύτερη μερίδα των writers¹⁶³.

Βέβαια, όπως έχει ήδη καταστεί σαφές, αυτό που μας απασχολεί εδώ δεν είναι τόσο η νόμιμη έκφραση ή η ανάδειξη της πιθανής καλλιτεχνικής αξίας του graffiti, όσο η παράνομη ανάπτυξή του στο αστικό τοπίο και η σχέση του με το χώρο. Η δυναμική του έργου που βρίσκεται εκτεθειμένο στο δημόσιο είναι τέτοια που δεν αφήνει περιθώρια στον θεατή να σκεφτεί αν είναι τέχνη ή όχι, και, κατά κοινή ομολογία, δεν άπτεται των προθέσεων του graffiti να διεκδικήσει δάφνες καλλιτεχνίας. Η αξία του δημόσιου έργου δεν έγκειται στην τεχνική αρτιότητά του, αλλά στην εφήμερη διάστασή του και στην επικοινωνιακή του δύναμη να κεντρίζει το ενδιαφέρον ενός πλήθους διαφορετικών ατόμων. Αντίθετα, «το ιδιωτικό έργο καταλήγει σε μία συλλογή διεκδικώντας την αθανασία από τη μία, και από την άλλη τείνει να εκφράσει τα καλλιτεχνικά φρονήματα του κατόχου του ή μιας μικρής κοινωνικής ομάδας»¹⁶⁴.

5.1.3.1.1 Ο Basquiat και ο Haring

Κάπου εδώ, μιλώντας για τον θεωρούμενο εκφυλισμό και τις επικρίσεις που δέχονται οι writers όταν αποφασίζουν είτε να βιοποριστούν είτε να περάσουν στη νόμιμη πλευρά, αξίζει να μνημονεύσουμε δύο πρωτοπόρους που σημάδευσαν την σύγχρονη τέχνη, ενώ ξεκίνησαν την πορεία τους από τα πεζοδρόμια και τους τοίχους και ήταν άμεσα συνδεδεμένοι με το graffiti. Ο λόγος για τους J.M. Basquiat και K. Haring. Ο πρώτος εξελίχθηκε σ' ένα διάσημο ζωγράφο της σύγχρονης τέχνης ενώ ο δεύτερος αποτέλεσε έναν καλλιτέχνη με ποικιλόμορφη δράση (τέχνη, διαφήμιση). Κοινός παρανομαστής των δύο καλλιτεχνών, ο δρόμος. Αμφότεροι απέδειξαν ότι η παιδεία του δρόμου δεν μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή. Στη διαδρομή από τον δρόμο προς την αναγνώριση, μέχρι και το άδοξο τέλος και των δύο καλλιτεχνών (overdose και aids αντίστοιχα), δεν αναρωτήθηκαν ποτέ αν αυτό που έκαναν ήταν τέχνη ή αν θα γινόταν αποδεκτό. Ο Basquiat χρησιμοποιούσε το graffiti στους πίνακές του, την ίδια ώρα που ο Haring σχεδίαζε τα περίφημα ανθρωπάκια του με πινέλο και όχι με κιμωλία, όπως έκανε στους τοίχους. Το γεγονός πως και οι δύο υπήρξαν εμπορικοί, αποδεικνύει τη δύναμη και τις ευκαιρίες που

163. «Σε σέβομαι ως καλλιτέχνη, αλλά όχι ως graffiti writer», Αποσπάσμα αναφερόμενο σε αυτήν την διαμάχη νόμιμου και παράνομου από την ταινία *Bomb-it* στο 82'

164. Ανδριωτάκης, *Σχέδια Πόλης*, ό.π., σελ. 54

δημιουργεί ο δρόμος. Η πορεία του Haring, για παράδειγμα, δεν θα μπορούσε να ήταν διαφορετική. Η εξαιρετική του έμπνευση και τα διάσημα ανθρωπάκια του, εκτέθηκαν αρχικά στους τοίχους για να γίνουν ορατά, σε τέτοιο βαθμό ώστε να τον καταξιώσουν ως έναν από τους πλέον εμπορικούς καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης. Η συνέχεια ήταν απόρροια του marketing και βεβαίως της αφοσίωσης και των φιλοδοξιών του καλλιτέχνη. Πάντως ο Haring έκανε αυτό που τον εξέφραζε, αυτό που ήξερε καλά. Όπως και να έχει, ο δημόσιος χώρος για αυτόν ήταν ένας απέραντος εκθεσιακός χώρος, κάτι που φάνταζε τρελό, αν σκεφτεί κανείς τις αλλαγές που είχαν πραγματοποιηθεί ήδη στο χώρο της πόλης. Το ίδιο ίσχυε και για τον Basquiat, με τη διαφορά ότι εκείνος δεν έκανε διαφημίσεις. Η σχέση και η αλληλεξάρτησή του με τον δημόσιο χώρο ήταν κάτι παραπάνω από ξεκάθαρη: «οι τοίχοι χωρούν στους καμβάδες, το αντίθετο ποτέ»¹⁶⁵.

Η επιτυχία της ζωγραφικής τους εντοπίζεται στο ότι κατόρθωσαν να κάνουν την τέχνη τους αποδεκτή, ζωγραφίζοντας σαν να δημιουργούσαν στο δρόμο. Αυτή η φαινομενικά απλοϊκή και συνάμα αυθόρμητη κίνηση, αποτέλεσε σημείο αναφοράς μιας ολόκληρης γενιάς καλλιτεχνών, οι οποίοι ξέθαψαν το ευτελές και το ανέδειξαν ως πραγματικό, ως ειλικρινές έργο τέχνης. «Εγκλώβισαν εντός του πλαισίου του καμβά τους μια ολόκληρη ατμόσφαιρα, ένα σύμπαν πάντα άμεσο και δημόσιο, πάντα ποτισμένο από τον δρόμο». Το έργο χωρίς επιτήδευση, χωρίς τάσεις απόδειξης. Το σχέδιο, το άμεσο, το ειλικρινές, αυτό που συλλαμβάνεται, εξελίσσεται και τοποθετείται εκεί: στον δημόσιο χώρο.

Όπως καταλαβαίνουμε, οι νόμιμοι writers δεν έχουν και πολύ χώρο για να ελιχθούν όταν οι παράνομοι ομοϊδεάτες τους επικαλούνται την παράδοση και αυτοπροσδιορίζονται ως «αληθινοί». Εδώ βρίσκεται ακόμη ένα παράδοξο με την δραστηριότητα του graffiti: στην αναζήτηση για τον προσδιορισμό του «αυθεντικού», η υποκουλτούρα θέτει κανόνες και νόρμες τις οποίες αντιμάχεται με τις ίδιες της τις πράξεις. Από τη μια μεριά οι παράνομοι writers συμβολίζουν τον «στασιαστή» ενώ από την άλλη συμπεριφέρονται ως κομφορμιστές, θέτοντας και ελέγχοντας συγκεκριμένους αυτοπεριορισμούς. Γιατί όμως αυτοί οι κανόνες συμπεριφοράς, που τίθενται κατά κύριο λόγο από τους σκληροπυρηνικούς παράνομους writers, είναι τόσο σημαντικοί;

165. Ο.π., σελ. 58

Για να απαντήσουμε σε αυτήν την ερώτηση θα πρέπει να κλείσουμε την αναφορά στη διαμάχη του νόμιμου και του παράνομου και να επανέλθουμε στην παράγραφο περί της αισθητικής του φόβου και των «απολαβών» που πιθανότατα αυτός προσφέρει.

Η εμμονή μιας μεγάλης μερίδας συμμετεχόντων στην παράνομη φύση του graffiti μοιάζει να αποτελεί μια εμμονή «καθαρότητας». Καθαρότητας με την έννοια ότι δεν θα καταναλωθεί-γίνει κατανοητό- από το ευρύ κοινό, ούτε θα ξεπέσει στο να γίνει αντικείμενο κατανάλωσης, καθώς εκεί παραμονεύει ο κίνδυνος του εκφυλισμού, γιατί, όπως σημειώνει ο Lefebvre “η κατανάλωση καταβροχθίζει καθετί που θα μπορούσε να της δώσει νόημα και κατεύθυνση”. Έτσι, οι writers προσπαθούν να κρατήσουν «αμόλυντη» την υποκουλτούρα τους από τον έξω κόσμο, αντιλαμβανόμενοι την παράνομη φύση του graffiti ως καταφύγιο, αφού, όσο συνεχίζει να σοκάρει και να αποπροσανατολίζει, τόσο περισσότερο απομακρύνεται από τον «μολυσμένο» έξω κόσμο και παραμένει κρυμμένο και προστατευμένο.

Το νόμιμο graffiti μπορεί να είναι αξιοθαύμαστο, περίτεχνο και να γίνεται αντιληπτό-όχι απαραίτητα αναγνώσιμο-ως τέτοιο από ένα ευρύ κοινό. Από την άλλη μεριά, το παράνομο graffiti και η επακόλουθη απουσία τεχνικής αρτιότητας, το καθιστούν ά-σχημο και α-νόητο. Δεν αρέσει, γιατί πολύ απλά είναι ενάντια στο νόμο, γι’ αυτό και οι περισσότεροι δεν μπαίνουν καν στον κόπο να το διαβάσουν. Γνωρίζοντας αυτές τις αντιδράσεις, οι writers κρατούν την υποκουλτούρα τους στο σκοτάδι, μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματα του εξωτερικού κοινού, διατηρώντας την απρόσιτη, προστατευμένη, άρα και άφθαρτη. Έτσι, η αισθητική αταξία, απροσδιοριστία και αδυναμία κατανόησής της δημιουργεί μια αισθητική αμηχανία και έναν αισθητικό φόβο. Ο τελευταίος με την σειρά του συμπυκνώνεται άψογα στα λόγια της MacDonald “αυτό που δεν καταλαβαίνουν δεν τους αρέσει, αυτό που δεν τους αρέσει το φοβούνται και αυτό που το φοβούνται δεν το αγγίζουν”¹⁶⁶, και αυτό που δεν αγγίζουν οι απ’ έξω παραμένει «υπόγειο» (underground), παραμένει κτήμα των writers. Επαγωγικά σκεπτόμενοι λοιπόν, οι κανόνες και τα όρια που επικαλούνται και θέτουν οι writers στους εαυτούς τους και στην υποκουλτούρα τους, γίνονται σεβαστά γιατί εξυπηρετούν ακριβώς αυτόν τον σκοπό: να παραμείνει κτήμα τους, να μην καταναλωθεί, να μην ξεπουληθεί, να μην επέλθει ο εκφυλισμός.

Τι ακριβώς όμως είναι αυτό που αντιμάχονται τόσο σθεναρά οι παράνομοι

writers; Τι είναι αυτό που τους φοβίζει σε μια πιθανή αποδοχή του graffiti ως μια νόμιμη, αν και εναλλακτική, τέχνη; Μια πιθανή εμπορευματοποίηση θα οδηγούσε στην ενσωμάτωση της graffiti υποκουλτούρας από την κουλτούρα, και αυτό με τη σειρά του θα σήμαινε ότι ο έξω κόσμος, αυτόν που τόσο προσπαθούν να κρατήσουν μακριά, θα ερχόταν πιο κοντά. Καθιστώντας επομένως κατανοητή την graffiti σκηνή, θα έπαιρνε τον έλεγχο, κάτι το οποίο συνεπάγεται εκπτώσεις τόσο στιλιστικές όσο και νοηματικές. Η δύναμη που πηγάζει από το graffiti λοιπόν δεν είναι μόνο το «άσχημο» στυλ του αλλά περισσότερο η ακατανόητη φύση του, γιατί όποιος γνωρίζει έχει την δύναμη και να το κατευθύνει. Επομένως, το graffiti, αν δεν διατηρήσει την πίστη του στις παράνομες «ρίζες» του και ανοιχθεί στους «έξω», τους μεταβιβάζει ένα μεγάλο κεφάλαιο δύναμης, αυτό της γνώσης, συνεπώς ξεσκεπάζεται και σταματά να είναι κάτι που φοβίζει. Με αυτόν τον τρόπο χάνει τη δύναμη που έχει στον έξω κόσμο αλλά και την εσωτερική του συνοχή, αφού είναι γνωστό ότι αν δεν σε φοβούνται δεν σε σέβονται. Διατηρώντας το παράνομο λοιπόν, οι writers το κρατούν κρυμμένο, μακριά από τη σφαίρα επιρροής των «έξω». Οι τελευταίοι, μην έχοντας λόγο πάνω στο graffiti, το απορρίπτουν. Έτσι, το graffiti όντας απορριπτό, παραμένει «κτήμα» των writers. Δημιουργώντας, και κυρίως διατηρώντας, τη διαφορά, οι writers μπορούν να την απολαύσουν, αφού όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η MacDonald “αυτό που παραμένει κρυμμένο και ακολούθως μετατρέπεται σε απορριπτό από τον «έξω» (outside) κόσμο καθίσταται η δική τους απώλεια και το κέρδος των «μέσα» (insiders)”¹⁶⁷. Η απόσταση είναι αυτή που τους κάνει να «Κρύβονται στο Φως»¹⁶⁸, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Hebdige, είναι αυτή που τους κάνει να μετεωρίζονται εντός και εκτός του «πραγματικού» κόσμου. Η απόσταση επομένως είναι προϋπόθεση της διαφοράς και η τελευταία ο πυρήνας των προνομίων που απολαμβάνουν οι writers.

5.2 Απολαμβάνοντας τη διαφορά

Έχοντας κατανοήσει τη σημασία της διαφοράς και της απόστασης για την συγκεκριμένη υποκουλτούρα, μπορούμε να προχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα ούτως ώστε να καταλάβουμε ποιοι παράγοντες καθιστούν αυτή τη διαφορά τόσο σημαντική. Να αναζητήσουμε δηλαδή τόσο τα κρυμμένα

167. Ο.π., σελ.178

168. D. Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*, Λονδίνο: Routledge, 1988

166. McDonald, *The Graffiti Subculture...*, ό.π., σελ. 172

κίνητρα αυτής της διαφοράς όσο και τις απολαβές, τα προνόμια, με λίγα λόγια, την απόλαυση που, αναδραστικά, η διαφορά προσφέρει. Όπως είδαμε, η graffiti υποκουλτούρα βρίσκεται εντός ενός κόσμου που αντιμετωπίζεται ως «έξω»,. Αυτός ο διαχωρισμός, η διαφορά που επιτυγχάνεται με τη διατήρηση της απόστασης, δίνει στους writers τον έλεγχο της υποκουλτούρας τους και ταυτόχρονα τους αποδεσμεύει από τους περιορισμούς του «πραγματικού κόσμου», αφού οι πράξεις τους βρίσκονται σε μια άλλη σφαίρα, σε έναν χωριστό παράλληλο κόσμο. Η απόλαυση των writers φωλιάζει σε αυτήν την κατασκευή, αν αναλογιστεί κανείς ότι από «κανέναν» μπορείς να γίνεις «κάποιος», να δημιουργήσεις και να εκφράσεις έναν εαυτό που δεν είχες στον «πραγματικό κόσμο», και όλα αυτά όχι σε ένα άλλο περιβάλλον, όπως για παράδειγμα το διαδίκτυο, αλλά μέσα στον φυσικό κόσμο. Αυτή η πολύ ισχυρή κατασκευή ενός άλλου κόσμου εντός, αλλά χωριστά από τον «πραγματικό κόσμο», άπτεται, κατά την MacDonald, τόσο του ζητήματος της εφηβείας και της ανάγκης για αυτονομία¹⁶⁹, όσο και του ζητήματος της συγκρότησης ταυτότητας μέσω της υποπολιτισμικής πρακτικής¹⁷⁰. Το δεύτερο, δηλαδή η συγκρότηση της ταυτότητας, μιας άλλης ταυτότητας, μέσα από την εμπλοκή σε υποπολιτισμικές πρακτικές, μας απασχολεί σε αυτήν την παράγραφο γιατί αποτελεί σημαντική παράμετρο τόσο σε κοινωνικά όσο και σε χωρικά, όπως θα δούμε στην συνέχεια, συμφραζόμενα.

5.2.1 Η υποπολιτισμική ταυτότητα: Ανάμεσα σε δύο κόσμους

Από τη στιγμή που ένα άτομο πάρει την απόφαση να εμπλακεί με το graffiti, ξεκινά μια παράλληλη ζωή και μια «καριέρα» προς την καταξίωση, το σεβασμό, τη φήμη. Μετεωριζόμενοι οι writers μεταξύ του «πραγματικού» και του graffiti κόσμου, θέτουν σε λειτουργία μια διπλή ύπαρξη, μια διττή προσωπικότητα. Σε μια τέτοια προοπτική, η MacDonald αποφαίνεται ότι οι writers καθίστανται μεταμοντέρνα υποκείμενα, υπό την έννοια της ατελούς και διαιρεμένης ταυτότητας σε ένα σύνολο από δίκτυα σχέσεων¹⁷¹. Κατά την ίδια, αυτή η διαίρεση μπορεί να προκαλέσει σύγχυση, η οποία όμως

169. Η σχέση της ηλικίας με την υποκουλτούρα, αν και ενδιαφέρουσα, δεν θα απασχολήσει την παρούσα ανάλυση. Το ζήτημα της «αυτονομίας» και η σχέση του με την ανήλικη παρεκκλίνουσα συμπεριφορά θίγεται από τον Γεωργούλα Σ., *Παρέκκλιση Ανηλίκων: Θεωρητική, Ερευνητική Προσέγγιση και Πολιτικές*, Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ, 2009, σελ. 52-58

170. MacDonald, ό.π., σελ. 180

171. Ό.π., σελ. 187

αποφεύγεται με την αυστηρή διαφοροποίηση της μιας ταυτότητας από την άλλη. Ένα παιχνίδι θεατρικότητας, όπου ο ηθοποιός δεν χάνει την ταυτότητα του όταν κατέβει από την σκηνή, αλλά όταν βρίσκεται εκεί είναι όντως κάποιος άλλος. Διατηρώντας διακριτές τις δύο ταυτότητας, πέρα από τη σύγχυση, οι writers καταφέρνουν να δραπέτεύουν και από τον «πραγματικό κόσμο». Ως μια άλλη αναγέννηση, από την αρχή της συμμετοχής στην υποκουλτούρα, επιλέγεται ένα καινούριο όνομα, θεμελιώνεται και αναπτύσσεται μια καινούρια ταυτότητα¹⁷², με λίγα λόγια, γεννιέται ένας νέος εαυτός. Αυτή η *αναγέννηση*, συνοδευμένη από την αντίστοιχη επιλογή ενός ονόματος, δηλώνει ένα άλλο στάτους, έναν καινούριο ρόλο, για να επανέλθουμε στο θεατρικό παράδειγμα. Αυτή η τελετουργική αντιστοιχία λειτουργεί ως συμβολική μήση για έναν αρχάριο: την είσοδό του σε έναν άλλο τρόπο ύπαρξης. Η αναγέννηση λοιπόν προσφέρει ένα πεδίο δυνητικό: μια νέα ταυτότητα, (συνήθως) χωρίς ιστορία, πάνω στην οποία μπορεί κανείς να δομήσει τον νέο του εαυτό. Η ομορφιά σε αυτήν την διαδικασία βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός πως κανείς μπορεί να κάνει ό,τι θέλει, μπορεί να γίνει ό,τι επιθυμεί από το μηδέν. Από «κανέναν» να γίνει «βασιλιάς» (king), από παιδί να μεταμορφωθεί σε άτομο που έχει την τύχη στα δικά του χέρια, από «κάποιος» να γίνει «κάποιος άλλος» που ήθελε να είναι.

Βέβαια, η χρήση της υποπολιτισμικής ταυτότητας πρέπει να παραμένει στα στενά πλαίσια αυτής και να μην μπερδεύεται με αυτήν του «πραγματικού κόσμου», μόνο να αναπαύεται σε αυτόν και να τον χρησιμοποιεί για να επικοινωνήσει με τον άλλο. Εξ ου και η μεγαλύτερη απόλαυση αυτής της υποκουλτούρας βρίσκεται στην καταστολή των ορίων και των κατηγοριοποιήσεων που θέτει ο «έξω κόσμος» όπως η ηλικία, το φύλο, η τάξη. Στα μάτια των συμμετεχόντων της κοινότητας υπάρχει μόνο η υπογραφή ως ταυτότητα. Η συμπεριφορά του κάθε ατόμου όταν φέρει την ταυτότητα του writer είναι που κρίνεται και αξιολογείται. Συμπερασματικά, στην graffiti σκηνή *είσαι ότι γράφεις, τα κομμάτια σου μιλούν για σένα*.

172. Για την έννοια της ταυτότητας ο Sennett δανείζεται τον ορισμό του Erik Erikson λέγοντας ότι "ταυτότητα είναι το σημείο τομής ανάμεσα στο τι θέλει κάποιο πρόσωπο να είναι και στο τι του επιτρέπει ο κόσμος να είναι".

Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας...*, ό.π., σελ. 143

5.2.2 Η εικονική ταυτότητα: Το tag

Η επιλογή ονόματος και η επαναληπτική εναπόθεσή του στο δημόσιο χώρο, είτε με τη μορφή υπογραφής (tag), και περισσότερο περίπλοκης μορφής (throwup), είτε με τη μορφή λογότυπου (logo ή χαρακτήρας) είναι κυρίαρχης σημασίας για την graffiti πρακτική. Αυτή η πρακτική απολαμβάνει μια αίσθηση αφαίρεσης, ή καλύτερα, μια αίσθηση απουσίας. Αν και πρόκειται για μια ενσώματη πρακτική, η ταυτότητα στον τοίχο, το τρένο, κοκ διαβάζεται ως ασώματη, μιας και κρίνεται βάσει της γραφής αυτής καθ' αυτής. Η φυσική παρουσία μπορεί να *υποτεθεί* μόνο μέσω της εικόνας-ταυτότητας που ο κάθε συμμετέχων παράγει. Επομένως οι writers, γράφοντας το όνομά τους, χτίζουν μια *μη-υλική, μη-φυσική, ασώματη ταυτότητα*, μια ταυτότητα αναγνώσιμη από την εικόνα που παράγει, με λίγα λόγια, μια *εικονική ταυτότητα* (virtual self)¹⁷³. Η εικονική ταυτότητα (tag) μοιάζει να ξεκινά από μια φαινομενικά αυθαίρετη επιλογή, η οποία κατόπιν μετατρέπεται σε δεύτερη φύση¹⁷⁴, αφού πρώτα έχει ακολουθήσει μια σειρά μεταλλαγών: είναι ένα «κέλυφος» ασχημάτιστο που σταδιακά εξελίσσεται σε μορφή και ενδύεται με χαρακτηριστικά.

Η ίδια η επιλογή του ονόματος έχει στοιχεία ενός δυνητικού χαρακτήρα, με εκείνον όμως που το χρησιμοποιεί να ταυτίζεται με το όνομα και με τον ρόλο που αυτό πρεσβεύει. Αν το δούμε απλοϊκά, οι writers δεν απολαμβάνουν τίποτα περισσότερο από την ύπαρξη: μέσω της διαδικασίας που, στο κεφάλαιο για την graffiti καριέρα, αποκαλέσαμε «δημιουργία ονόματος», παρουσιάζουν την ύπαρξή τους στους άλλους. Αυτή η εναλλακτική δήλωση της παρουσίας ως ύπαρξης προϋποθέτει μια χωρική συνδιαλλαγή για την επίτευξη της εικονικής ταυτότητας, μια συνδιαλλαγή που συνδέεται με μια νέα αίσθηση του «ανήκειν», αίσθηση οικειοποίησης σε χωρικά συμφραζόμενα (είναι σαν να αφήνεις ένα κομμάτι σου εκεί!). Δηλαδή, η παραγωγή της διαφοράς και η διατήρησή της γίνεται ένα πρόσφορο πεδίο για την ανάδυση εικονικών ταυτοτήτων, που προσφέρουν μια νέα χωρική απόλαυση αλλά και τη δυνατότητα *επαναπροσδιορισμού της σχέσης της φύσης της ταυτότητας του ατόμου με την κοινωνία*. Η απόλαυση που πηγάζει από την εικονική ταυτότητα συμπυκνώνεται στα λόγια της Claw “νιώθω ότι μπορώ να κάνω τα

173. McDonald, ό.π., σελ. 194

174. Αξίζει εδώ να θυμηθούμε τα λόγια του writer Rebel “δεν είναι απλά ένα όνομα, δηλώνει το ποιος είμαι”. Paul 107, *All City...*, ό.π., σελ. 141

πάντα!”¹⁷⁵

Τα γραμμένα ονόματα αντικαθιστούν τον εαυτό, ή καλύτερα, την αναπαράσταση του εαυτού του ατόμου που εμπλέκεται σε αυτή τη δραστηριότητα. Ουσιαστικά, αυτά τα ονόματα φαίνεται να προσφέρουν *μια άλλη μορφή ταυτότητας*. Η MacDonald συμπυκνώνει όλο το νόημα σε μια πρόταση λέγοντας ότι “παράλληλα με τη «διαφορετική» ταυτότητα που απομακρύνεται από τον «πραγματικό» κόσμο, οι writers προσλαμβάνουν και μια «εικονική»(virtual) που απομακρύνεται από τον «φυσικό»(physical) κόσμο”¹⁷⁶. Μάλιστα, είναι τόσο ισχυρή αυτή η εικονική ταυτότητα που τυγχάνει κάποιοι writers να είναι «διάσημοι» σαν τέτοιοι αλλά την ίδια στιγμή πραγματικά άγνωστοι ως φυσικά υποκείμενα. Έτσι, οι writers, γνωρίζοντας αυτήν την αντίφαση, απολαμβάνουν τη δόξα μέσα στην ανωνυμία, ή καλύτερα, απολαμβάνουν τη διπλή τους ταυτότητα, τη φυσική και την εικονική.

Το tag, πέρα από κατασκευή μιας νέας ταυτότητας, είναι και ενέργημα, η ενέργεια της έκθεσης μιας εικονικής ταυτότητας καθώς και η ταυτόχρονη απόκρυψη της αντίστοιχης πραγματικής. Η ταυτότητα αυτή υπαινίσσεται, δηλώνει, επικαλείται έναν άλλο κόσμο. Η γραφή του writer, λοιπόν, υποδηλώνει την ύπαρξη ενός άλλου κόσμου εντός αυτού που καθημερινά βιώνει το κοινό, αυτόν που συναντήσαμε στην παράγραφο του τρέχοντος κεφαλαίου, «χωρίζοντας τους κόσμους»: υποδηλώνει τον κόσμο του graffiti χωρίς να τον αποκαλύπτει. Μιας και το ενέργημα της γραφής στον τοίχο, ή οπουδήποτε αλλού, είναι αυτό που αποτελεί την απόλαυση ενός writer, τότε ο ίδιος δεν απολαμβάνει απλά την ύπαρξη της εικονικής του ταυτότητας, αλλά την εναπόθεσή της στο δημόσιο: το tag ως ενέργημα. Όμως, η τελευταία προϋποθέτει μια διαφοροποίηση, καθώς και μια προγενέστερη ένωση, δηλαδή η ύπαρξη του writer προϋποθέτει την πόλη και το «εξωτερικό» κοινό προκειμένου να ξεχωρίσει και να διαφοροποιηθεί από αυτό.

Η εικονική ταυτότητα είναι ένα «αίνιγμα» που μπορεί να φανερωθεί μόνο σε όποιον μετέχει σε αυτόν τον εικονικό κόσμο, στους μνημένους. Υπό αυτή την έννοια, το tag είναι η προϋπόθεση που στεγάζει την συνάντηση μεταξύ των writers. Αυτή η τελευταία διαπίστωση επιβεβαιώνει ότι ο writer απολαμβάνει τη διαφορά αποκαλύπτοντας μόνο κομμάτια της ταυτότητάς του που θεωρεί ότι τον εκφράζουν, υποδυόμενος κάθε φορά διακριτούς ρόλους, χωρίς όμως να μεταβάλλεται η ταυτότητά του: ακολουθεί, θα έλεγε κανείς, μια

175. Απόσπασμα συνέντευξης της Claw στην ταινία *Infamy* στο 16’

176. McDonald, ό.π., σελ. 195

θεατρική αποστασιοποίηση με τον ρόλο του χρησιμοποιώντας την εικονική του ταυτότητα, αφού αυτό που κρύβεται πίσω από την τελευταία μπορεί να αναγνωστεί μόνο από «μυημένους». Έτσι, όπως θα έλεγε ο Dick Hebdige, οι writers «κρύβονται στο φως»¹⁷⁷, αφού, κατασκευάζοντας τις εικονικές τους ταυτότητες και τοποθετώντας τις στο δημόσιο, συντάσσουν έναν εικονικό κόσμο που ενυπάρχει εντός του πραγματικού.

Έχοντας κάποιος μια εικονική ταυτότητα, κρατά την «πραγματική» του ταυτότητα στο σκοτάδι, κάτι που, στην συγκεκριμένη υποκουλτούρα, είναι ταυτόχρονα προϋπόθεση και αποτέλεσμα. Η φύση μιας τέτοια πλασματικής ταυτότητας τροφοδοτεί εικασίες που, μερικές φορές, αγγίζουν τον αστικό μύθο. Έχοντας ένας writer αποκτήσει ένα χαρακτηριστικό, και αναγνωρίσιμο ως τέτοιο, στυλ, και κατακλύζοντας την πόλη με αυτό, τόσο τα άτομα της υποκουλτούρας όσο και οι εξωτερικοί παρατηρητές της δραστηριότητας αρχίζουν να αναζητούν την πραγματική του ταυτότητα, που πλέον καλύπτεται από φήμες (πχ Banksy). Τέτοιες φήμες προσπαθούν να εικονογραφήσουν την πραγματική ταυτότητα που βρίσκεται καλά κρυμμένη πίσω από την εικονική ταυτότητα. Με αυτόν τον τρόπο, χωρίς να είναι απαραίτητη η τόσο εκτεταμένη «δόξα», οι συμμετέχοντες *απολαμβάνουν τη δυνατότητα να αναγεννούν την ταυτότητά τους κατασκευάζοντας μια εικονική, απολαμβάνουν τη συγκρότηση ενός εικονικού κόσμου, ως αποτέλεσμα της ύπαρξης των εικονικών τους ταυτοτήτων.*

5.2.3 Η ένδυση της ταυτότητας: Το στυλ

Η κατασκευή της εικονικής ταυτότητας συνοδεύεται από ένα πολύπλοκο σύστημα ένδυσής της, με τέτοιο τρόπο ώστε να περνά το μήνυμα-εικόνα που ο εκάστοτε writer επιθυμεί να προβάλει. Πέρα λοιπόν από την επιλογή του (μοναδικού συνήθως) ονόματος που, όπως είδαμε στο κεφάλαιο περί της καριέρας του graffiti, εμφανίζει στοιχεία της πραγματικής ταυτότητας (αρχικά γράμματα ή διευθύνσεις) ή μιας ταυτότητας που χαρακτηρίζεται από ένα όνομα σκληρό ή καλλιτεχνικό, οι writers ενδύουν την εικονική τους ταυτότητα με στυλ. Σημασία δεν έχει λοιπόν ποιος είσαι, αλλά ποιος παρουσιάζεσαι-απεικονίζεσαι να είσαι, και αυτή η *μοναδικότητα της παρουσίας* επιτυγχάνεται με ένα *όνομα* που δεν το έχει άλλος και περισσότερο με την μοναδικότητα

στην ένδυση του ονόματος-ταυτότητας, δηλαδή μέσω του *στυλ*. Μιλώντας σε προηγούμενο κεφάλαιο για της υποκουλτούρες, γίναμε μάρτυρες της ιδιαίτερης σημασίας που έδιναν οι της CCCS στην ένδυση και στην συνεπακόλουθη συγκρότηση της ταυτότητας. Στην περίπτωση του graffiti, αυτό που ενδύεται δεν είναι το φυσικό υποκείμενο, δηλαδή η «πραγματική» ταυτότητα, αλλά η εικονική ταυτότητα. Δεδομένου ότι η φυσική παρουσία δεν χαίρει εξέχουσας θέσης στην συγκεκριμένη υποκουλτούρα καθώς είναι μη-θεαματική, το τι φορούν ή πως μοιάζουν οι συμμετέχοντες είναι ελάχιστος σημασίας. Αντίθετα, το πώς μοιάζει η εικονική ταυτότητα, δηλαδή το στυλ, είναι μέγιστος.

Αυτό που ισχύει για το ντύσιμο ισχύει και για το graffiti. Η λογική της ένδυσης δίνει στους writers τη δυνατότητα να αλλάζουν την εικονική τους ταυτότητα κατά βούληση, προβάλλοντας αυτό που τους εκφράζει την εκάστοτε χρονική στιγμή, χωρίς απαραίτητα αυτή η ένδυση να συνοδεύεται και από μια αντίστοιχη στην πραγματική ζωή. Δεν χρειάζεται να φαίνονται ως τέτοιοι στον φυσικό κόσμο, άρα η ένδυση αυτή τους δίνει την ευελιξία που καμιά θεαματική υποκουλτούρα δεν έχει. Αυτή η ευελιξία της εικονικής ένδυσης μεταφέρεται και προσαρμόζεται στα δεδομένα του χώρου και του χρόνου όπου παρουσιάζεται. Αυτό σημαίνει ότι οι writers που γράφουν στα «δύσκολα» σημεία (hardcore spots), συνήθως αυτά που χαρακτηρίζονται από πολυκοσμία ή είναι εξαιρετικά ορατά (πχ.rooftops), αλλάζουν τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται, δηλαδή αλλάζουν στυλ γραφής, καθώς επικρατούν δυσμενέστερες συνθήκες και περιορισμένος χρόνος.

5.2.3.1 Μια ανάγνωση της graffiti ενδοεπικοινωνίας: Σύμβολα και συμπεριφορές

Για το ευρύ κοινό, το graffiti είναι μια σκοτεινή και παράνομη δραστηριότητα που, κατά κοινή ομολογία, χρησιμοποιεί τον δημόσιο χώρο ως καμβά, εισάγοντας με αυτόν τον τρόπο μια καινοφανή αστική εικονογραφία, δημιουργώντας μια πόλη-ταπετσαρία. Για αυτούς που είναι μέλη της υποκουλτούρας ή για αυτούς που ήταν αλλά πλέον είναι ανενεργοί, η γραφή αυτή παίρνει τη μορφή ενός πλήρους λεξιλογίου και ενός κωδικοποιημένου σύμπαντος συμβόλων και συμπεριφορών. Η ενδεδυμένη ταυτότητα και η γραφή ως εικόνα της, δύναται να διαβαστεί από τους μυημένους αλλά μπορεί να υποτεθεί και από τους μη. Το λεξιλόγιο αυτό δημιουργεί μια διαδικασία

177. Hebdige, *Hidding in the Light...*, ό.π.

διάδρασης αφού η γραφή ακολουθείται από ανάγνωση και συχνά από απάντηση, υφαίνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα αστικό δίκτυο επικοινωνίας. Πριν αναπτύξουμε όμως αυτήν την πτυχή, ίσως θα έπρεπε πρώτα να παρακολουθήσουμε τι γράφεται και πώς προσλαμβάνεται από τους writers και από τους «έξω», τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο «ενσαρκώνεται» η επικοινωνία μεταξύ των εικονικών ταυτοτήτων.

Παρατηρώντας κανείς με προσοχή τους τοίχους διαπιστώνει πως, σε ένα μικρό βάθος χρόνου, το graffiti έλκει το graffiti. Αυτό το γεγονός δεν πρέπει ούτε να συγχέεται ούτε να συνδέεται με την «θεωρία του σπασμένου παραθύρου»¹⁷⁸, η οποία δηλώνει ότι η κακή εικόνα μια περιοχής (πχ. σπασμένα παράθυρα σε ένα κτήριο) στέλνει «σήμα» αδιαφορίας, με αποτέλεσμα να λαμβάνουν χώρα μικρά αδικήματα και σύντομα περισσότερο σοβαρά, οδηγώντας στη διατάραξη της τάξης. Αυτό που συμβαίνει στην περίπτωση του graffiti είναι η ανάπτυξη ενός «διαλόγου» που αναδύεται από την συνάντηση μερικών ή περισσότερων υπογραφών ή throwups. Βέβαια, δεν πρέπει να αποκλείσουμε την πιθανότητα ο 'τάδε' να γράψει δίπλα στον 'δείδα' πιστεύοντας ότι θα διατηρηθεί το σημάδι του, αφού και του 'δείδα' δεν έχει σβηστεί. Η πλέον συνήθης ερμηνεία αυτής της πράξης είναι ο απλός χαιρετισμός, παρόλα αυτά ο τρόπος, το μέγεθος και η εγγύτητα¹⁷⁹ παίζουν σημαντικό ρόλο σε αυτό το «διάλογο». Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως λαμβάνουν χώρα συχνά εικονικοί καβγάδες, οι οποίοι σκηνοθετούνται από ορισμένες εικονικές ταυτότητες που επικοινωνούν συμβολικά με κάποιες άλλες. Στη συνέχεια λοιπόν επιχειρείται μια περιγραφή του τρόπου επικοινωνίας των εικονικών ταυτοτήτων, οι οποίες ενδύονται με κωδικοποιημένο νόημα, σε ένα άκρως ανταγωνιστικό υποπολιτισμικό περιβάλλον, αναφέροντας συγκεκριμένα παραδείγματα και συμπεριφορές.

178. Η θεωρία του «σπασμένου παραθύρου» (broken window theory) αναπτύχθηκε από τους J. Wilson και G. Kelling στις αρχές του '80 ως μια επέκταση του σχεδίου Safe and Clean Neighborhoods. Μερικά χρόνια αργότερα δέχθηκε ισχυρή κριτική αφού απεδείχθη εμπειρικά ότι ο πυρήνας της θεωρίας, δηλαδή το σταδιακό πέρασμα από μια ισχυρή ένδειξη αδιαφορίας σε διάπραξη σοβαρών εγκλημάτων, δεν ίσχυε.

Σύνοψη της θεωρίας υπάρχει αναρτημένη στο διαδικτυακό τόπο <http://www.manhattan-institute.org/pdf/_atlantic_monthly-broken_windows.pdf>. Τελευταία επίσκεψη 15/09/09

179. Η έννοια της εγγύτητας παίζει σημαντικό ρόλο στην ανάλυση του Edward T. Hall. Ο τελευταίος, μιλώντας για τις σχέσεις εγγύτητας, τόσο στα ζώα όσο και στους ανθρώπους, θεωρεί ότι καθορίζουν συμπεριφορές. Ορίζοντας σφαίρες, θεωρεί ότι, αν αυτές είναι πολύ απομακρυσμένες δεν συγκροτούν σχέση, ενώ αν έρθουν πολύ κοντά μπορούν να την διαταράξουν. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει στο graffiti, μόνο που η φυσική παρουσία αντικαθίσταται από μια εικονική.

E.T. Hall, *The Hidden Dimension*, Νέα Υόρκη: Anchor Books, 1966, σελ. 113- 131

Η απλή *γεινίαση* ισομεγέθων και ομοειδών (υπογραφή με υπογραφή ή throwup με throwup) εικονικών ταυτοτήτων δηλώνει ότι κάποιος χαιρετίζει τον α ή τον β που έκανε την αρχή στο συγκεκριμένο σημείο και τον καλεί να τον προσέξει. Αν η απόσταση μεγαλώσει, αποτελεί διεκδίκηση ισότητας του 'τάδε' από τον 'δείδα', κάτι που είναι συνήθης πρακτική των νεοφώτιστων writers. Τα πράγματα αρχίζουν σταδιακά να περιπλέκονται όταν ο α γράφει άνωθεν (όχι πάνω στον) του β, ειδικά όταν υπάρχει αρκετός ελεύθερος χώρος για να φιλοξενήσει και τους δύο. Σε αυτήν την περίπτωση ο α δηλώνει μια άτυπη, σε φιλικά πλαίσια, ανωτερότητα έναντι του β. Η κατάσταση γίνεται πιο άγρια όταν η υπογραφή ενός writer *περικυκλώνεται* από έναν αριθμό υπογραφών (punishment) άλλου writer, δηλώνοντας έτσι σαφώς ότι ο β είναι παντού σε σχέση με τον α. Στο ίδιο σκεπτικό, όταν ένας βάζει μια σαφώς *μεγαλύτερη υπογραφή* από τον άλλον, δηλώνει σε αυτόν που ήταν ήδη εκεί ότι ο ίδιος είναι μεγαλύτερος, άρα και καλύτερος writer, οπότε καλά θα κάνει να του δώσει περισσότερο χώρο. Τα πράγματα γίνονται πραγματικά άσχημα όταν κάποιος writer *γράφει πάνω σε* κάποιον άλλο (overwrite), κάτι που δείχνει ασέβεια και απαξίωση του ενός προς τον άλλο, ή ακόμη χειρότερα αν τον *πατήσει* (cross over), δηλαδή τον σβήσει καθολικά δημιουργώντας από πάνω του. Το cross over συνήθως συνοδεύεται και από αντεγκλήσεις και, κατά πάσα πιθανότητα, θα ακολουθήσει άλλο cross, από το αντίπαλο δέος αυτή τη φορά, ως αντίποινα¹⁸⁰. Μέσα από αλληλοεπικαλύψεις, διαγραφές και απαντήσεις αναδύεται μερικές φορές μια ιδιότυπη γεωγραφική κυριαρχία. Να σημειωθεί ότι αυτό ισχύει μόνο για ομοειδείς γραφές (υπογραφή με υπογραφή ή throwup με throwup), όπως αξίζει να επισημανθεί ότι υπάρχει ένας άγραφος κανόνας του graffiti σύμφωνα με τον οποίο δεν επιτρέπεται να γράφει κανείς πάνω σε κάποιον άλλο που είναι καλύτερος (τεχνικά, αισθητικά, παραγωγικά), ενώ το αντίθετο μοιάζει να μην έχει πολύ σημασία¹⁸¹. Τέλος, η υπέρτατη προσβολή θεωρείται το σβήσιμο με μια απλή γραμμή (line-out),

180. Αξίζει εδώ να παραθέσουμε τη δήλωση του writer Sake για τα crosses, η οποία συμπυκνώνει χαρακτηριστικά αυτή τη συμπεριφορά των αντεγκλήσεων «Η πολιτική μου στα crosses είναι απλή: αν με πατήσεις θα πάρω το μέρος μου πίσω. Αν τυχόν το επαναλάβεις, όλα τελειώνουν: θα σου πάρω όλα τα μέρη που έχεις βάψει. Αν κάποιος πιστεύει ότι μπορεί να μου πάρει όλα τα μέρη, καλύτερα να παρατήσει την graffiti καριέρα του, γιατί αποκλείεται να μπορεί να ανταγωνιστεί τον ρυθμό παραγωγής μου».

Paul 107, *All City...*, ό.π., σελ. 87

181. Όπως δηλώνει και ο Καναδός writer Flow «Ένα throwup μπορεί να πατήσει μια υπογραφή. Ένα piece μπορεί να πατήσει ένα throwup. Ένα καλύτερο piece μπορεί να πατήσει ένα χειρότερο piece. Είναι σαν την τροφική αλυσίδα...»

Ο.π., σελ. 81



Το graffiti, σε μικρό βάθος χρόνου, έλκει graffiti. Η πάνω δεξιά εικόνα είναι αδιάφωστο στοιχείο. Όταν συμβαίνει αυτό, ένα σύνολο συμπεριφορών και άτυπων κανόνων ξεδιπλώνεται. Η πάνω αριστερή εικόνα παρουσιάζει μια από αυτές, με τον Lamf να "απειλεί" τον Sken περικυκλώνοντάς τον. Τα πράγματα αγριεύουν στις υπόλοιπες εικόνες, αφού παρρουσιάζουν crosses. Κάτω αριστερά ο Ino (UDK) "πατάει" τον Ham, ενώ, κάτω δεξιά, ο Eron γράφει πάνω (overwrite) στον Arve. Σε αυτές τις πράξεις το μέγεθος και η εγγύτητα παίζουν σημαντικό ρόλο, αφού φανερώνουν τις εκάστοτε διαθέσεις του writer. Μια απλή γειτνίαση μπορεί να είναι χαιρετισμός, ενώ ένα πιθανό πλησίασμα μπορεί να μεταφραστεί ως προειδοποίηση ή ακόμη και ως απειλή. Να τονιστεί εδώ ότι τα παραπάνω ισχύουν μόνο για ομοειδής γραφές. Μπορεί να φαντάζουν μερικές φορές αστεία, αλλά σε αυτές τις "μάχες" παίζεται το στοιχείο του σεβασμού, της φήμης, της αλληλεγγύης. Διακρίνει τους writers από τα toys.



Μια ακόμη συμπεριφορά, ίσως η πιο "άνανδρη", είναι αυτή του line out, γιατί συνήθως είναι ανυπόγραφη (πάνω αριστερά). Όταν είναι ενυπόγραφη (πάνω αριστερά και δεξιά), αποτελεί ίσως την καλύτερη αφορμή για "εμπλοκή" μεταξύ των δύο πλευρών. Ενυπόγραφη ή μη, αποτελεί δίγμα ασέβειας, ειδικά όταν γίνεται από την μεριά ενός άπειρου writer. Λογικό άλλωστε, αφού αυτός που κάνει lineout δεν καταναλώνει ούτε χρόνο ούτε σκέψη για να παράξει κάτι άλλο. Πέρα από τις συμπεριφορές, υπάρχουν και τα "σύμβολα" με τα οποία διακοσμούν οι writers τα tags τους. Για παράδειγμα, στην κάτω εικόνα, ο Zeo διεκδικεί τον τίτλο του king βάζοντας κορώνα (συνήθως η κορώνα υπονοείται με μια απόδοση πιο αφαιρετική, όπως πχ με τρεις γραμμές στο πάνω μέρος του tag). Σημεία στίξης, όπως θαυμαστικά (πχ Udk! κάτω), τελείες, αποσιωπητικά και άλλα συνηθίζεται να χρησιμοποιούνται. Εξαιρετικά συνήθης είναι η χρήση τόσο της υπογράμμισης όσο και του βέλους. Εξίσου συχνή είναι η διακόσμηση με αστέρια.



αφού αυτός που προσβάλλει δεν μπαίνει καν στον κόπο να δημιουργήσει κάτι άλλο. Οι τελευταίες περιπτώσεις συχνά αποτελούν τη σπίθα για ανάψει ένας εσωτερικός «πόλεμος», είτε μικρής είτε εκτεταμένης διάρκειας και εύρους.

Παραπάνω, παρακολουθήσαμε τον τρόπο με τον οποίο οι writers επικοινωνούν μεταξύ τους, που αποδίδουν σεβασμό ή χαιρετισμό, που παρουσιάζονται ως ανώτεροι από κάποιον άλλο, που καβγαδίζουν κοκ. Στη συνέχεια φαίνεται ενδιαφέρον να επιχειρήσουμε, εν συντομία, να καταλάβουμε τους τρόπους και την σημασία που έχουν τα στυλ χωρίς να αναζητήσουμε τις σχέσεις μεταξύ των writers. Πώς δηλαδή ενδύεται η εικονική ταυτότητα με στυλ ούτως ώστε να παρουσιάζεται με τον τρόπο που επιθυμεί ο δημιουργός της.

Αρχικά, είναι αρκετά εύκολο να αντιληφθεί κανείς γιατί μερικές υπογραφές «διακοσμούνται» με κορώνες, υπογραμμίζονται ή κυκλώνονται από τους ίδιους τους taggers: στην πρώτη περίπτωση διεκδικείται ο τίτλος του king, στη δεύτερη δίνεται έμφαση και στην τρίτη τονίζεται μέσω της οριοθέτησης. Η χρήση αστεριού που συνοδεύει την υπογραφή είναι επίσης συνηθισμένη, στοχεύοντας στην απόδοση του χαρακτηρισμού του «αστέρα» στον writer ή απλά για να δοθεί έμφαση. Ένα στυλ που απαντάται συχνά είναι τα αυστηρά, μεγάλα και ευανάγνωστα γράμματα (blockbuster lettering) που μπορούν εύκολα να αναγνωστούν τόσο από τους μυημένους όσο και από τους μη. Μια τέτοια χειρονομία δηλώνει ξεκάθαρα μια δυναμική παρουσία. Οι writers που ασχολούνται με roll out, φτιαγμένα με μπογιά και ρολό σε κοντάρι, εκμεταλλεύονται την δυνατότητα που τους δίνει το συγκεκριμένο μέσο να προσεγγίζουν δύσβατες επιφάνειες, απαγορευτικές στον χρήστη του σπρέι, δημιουργώντας υπερμεγέθη κομμάτια που αψηφούν τη φυσική διάσταση του υποκειμένου που τα παράγει. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται η δύναμη της πρόσβασης σε απρόσιτα σημεία. Η πλέον στερεοτυπική αισθητική μορφή του graffiti, δηλαδή η γραφή των γραμμάτων (lettering) με διάφορα στυλ, εμφανίζεται ως μια ένδυση δυναμική, μέχρι και επιθετική. Ως προς αυτήν την επιθετική κατεύθυνση, το «άγριο στυλ» (wildstyle) φαίνεται να πληροί όλες τις προϋποθέσεις. Η αλληλοπεριπλοκή των γραμμάτων, οι ισχυρές επιμηκύνσεις, οι έντονες τρισδιάστατες προοπτικές και τα οξύτατα τελειώματα συνηγορούν προς αυτήν την επιδίωξη της δυσανάγνωστης γραφής και του



Το μέρος που επιλέγεται για παρέμβαση και η φήμη μοιράζονται μια αναλογική σχέση. Ανάλογα με το μέρος ποικίλουν η τεχνολογία, το μέγεθος, τα χρώματα. Όταν το μέγεθος αυξάνεται (συνήθως) μειώνεται η πολυπλοκότητα, τόσο χρωματικά όσο και στιλιστικά. Η απομακρυσμένη θέαση προϋποθέτει μεγάλο μέγεθος και ευκρίνεια. Η αυξημένη επικινδυνότητα επιβάλλει ταχύτητα. Εξ ου και επιλέγεται το blockbuster lettering, γιατί παράγει καθαρά και ευανάγνωστα γράμματα, και το οποίο συχνά συνδυάζεται με roll, γιατί προσφέρει την δυνατότητα για υπερμεγέθη σε μέρη απαγορευτικά για σπρέι. Πάνω rooftop από τους Lifo στην πλατεία Μοναστηρακίου. Το σόκορο της πολυκατοικίας μεταμορφώνεται διαφήμιση των writers. Το υπερφυσικό μέγεθος των roll (τεχνική γραφής με ρολό και μπογιά) προσφέρεται για τόσο δυσπρόσιτα μέρη.

στυλ που φοβίζεται. Τα βέλη, ήδη από τη γέννηση του συγκεκριμένου στυλ¹⁸², παίζουν σημαντικό ρόλο και έχουν θεωρηθεί από κάποιους ως συμβολικές ενδείξεις της εισόδου σε έναν άλλο κόσμο ή ως ένα άνοιγμα στο κλειστό περιβάλλον των μεγαλουπόλεων¹⁸³.

5.2.3.2 Πιθανές εικαστικές προσλαμβάνουσες του graffiti στυλ

Παραπάνω αναπτύχθηκε ο τρόπος με τον οποίο επικοινωνούν οι writers μεταξύ τους υιοθετώντας, ή καλύτερα εφευρίσκοντας, συγκεκριμένα κωδικοποιημένα σύμβολα και συμπεριφορές. Το στυλ, όπως σημειώθηκε ήδη, παίζει ρόλο μεζονος σημασίας στην ένδυση της εικονικής ταυτότητας. Είναι άλλωστε αυτό που οδήγησε στο χαρακτηρισμό του graffiti ως αστικού εικαστικού φαινομένου. Έτσι, είτε θεωρείται όμορφο είτε άσχημο, το graffiti έχει μια εικαστική συνιστώσα. Σε αυτή την παράγραφο θα αναζητηθούν οι ρίζες αυτής της παραμέτρου, μέσω της περιρρέουσας εικαστικής ατμόσφαιρας της περιόδου γέννησης του graffiti.

Με αφορμή την αναφορά που έγινε στους καλλιτέχνες Basquiat και Haring, θα ακολουθήσει μια αναφορά στα καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής που γεννήθηκε το graffiti και τα οποία, πιθανόν, επηρέασαν την αισθητική του μορφή. Οι προσλαμβάνουσες και των δύο αυτών καλλιτεχνών, αλλά και όλης της σκηνής του graffiti, έχουν πολλά κοινά στοιχεία και εντοπίζονται στις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής. Το αυθόρμητο που καταλήγει ακόμη και σε αφελές, οι αρχέγονες μορφές και τα στοιχεία πρωτογονισμού αλλά και η τάση για αυτοδιδασκαλία, είναι λίγα από τα χαρακτηριστικά που μπορεί εύκολα να εντοπίσει κανείς.

Τις φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές θεωρίες του μινιμαλισμού, της γεωμετρικότητας και της αναζήτησης του απόλυτου (πχ Mondrian), με απλά λόγια την τέχνη του ελαχίστου, διαδέχθηκε μια τέχνη *πιο υποκειμενική*, μια τέχνη που μιλάει για προσωπικές ιστορίες με απλό και σχεδόν παιδικό ή αρχέγονο τρόπο. Καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως η Art Brut παλαιότερα, η Pop Art και η Figuration Libre, είναι μερικά από αυτά που επηρέασαν μορφολογικά το graffiti. Οι περισσότεροι writers, αν όχι όλοι, πιθανότατα δεν είχαν τις εικαστικές γνώσεις των παραπάνω όταν ήρθαν σε επαφή με τα σπρέι,

182. Αναφορικά με τη σημασία του βέλους στο graffiti βλέπε την ταινία Style Wars, στο 24'

183. Ιωσηφίδης, *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα*, ό.π., σελ. 68

παρ' όλα αυτά, σίγουρα είχαν έρθει, έστω και με έμμεσο τρόπο, κοντά σε αυτές, όπως μέσω διαφόρων εφαρμοσμένων τεχνών που είχαν προλάβει να αφομοιώσουν τα ρεύματα αυτά και να τα αποτυπώσουν στις δουλιές τους.

Με μια σύντομη αναδρομή συναντούμε ένα κίνημα με αντίστοιχο λεξιλόγιο (παιχνίδι, πρωτόγονες μορφές κτλ.) κάπου στο 1940 που δεν είναι άλλο από το Art Brut, με κύριο εκφραστή τον λόγιο J. Dubuffet. Ο τελευταίος υπήρξε εκφραστής μιας τέχνης αυθόρμητης και όχι λόγιας, μιας πρωτόγονης πολιτισμικής έκφρασης σε φανερό αντίθεση με τους υπόλοιπους διανοούμενους της εποχής. Νευρικές και παθιασμένες, αφελείς και άρρυθμες μορφές σαν αυτές των ατόμων με διαταραγμένη συμπεριφορά.

Οι Basquiat και Haring, οι οποίοι αποτέλεσαν αφορμή για αυτήν την αναδρομή, έχουν επηρεαστεί εμφανώς από τα προαναφερθέντα ρεύματα. Ένας ακόμη άνθρωπος όμως, πιο σύγχρονος αυτή τη φορά, τους επηρέασε και πορεύτηκε καλλιτεχνικά μαζί τους, ακολουθώντας μια άλλη εκφραστική κατεύθυνση. Πρόκειται για τον Andy Warhol και κατ' επέκταση την Pop Art. Βέβαια, η Pop Art και λίγο αργότερα η Punk υποκουλτούρα με την κίνηση DIY¹⁸⁴ ευθύνονται για την εξελιγμένη μορφή του graffiti, το street art.

Τα *comics* παίζουν το δικό τους ξεχωριστό ρόλο στη διαμόρφωση του graffiti στυλ. Πολλές από τις μορφές αυτές υιοθετούνται αυτούσιες γιατί φαίνεται ότι υπηρετούν τον σκοπό του graffiti: την οπτική αιχμαλωσία. Μορφές και στοιχεία παρμένα από την τηλεόραση ή τα comics είναι εύκολα αναγνωρίσιμα από μεγάλη μερίδα ανθρώπων, επομένως, η ενσωμάτωση των εικόνων αυτών σε graffiti έλκει περισσότερη δημόσια προσοχή.

Όπως γίνεται αντιληπτό, το graffiti δέχεται μεγάλη επιρροή από την *αισθητική της μαζικής κουλτούρας*, όπως την τηλεόραση και τις διαφημίσεις. Οι γεμάτες από πινακίδες, είτε σήμανσης είτε διαφημιστικές, πόλεις του πλανήτη επηρεάζουν το graffiti. Το τελευταίο συχνά «δανείζεται» τον αισθητικό μινιμαλισμό της σήμανσης ή ακόμη των διαφημιστικών πινακίδων. Η σκιά που πέφτει στα γράμματα των πινακίδων ή οι φωτεινές πινακίδες από νέον είναι μερικές ιδέες που επηρεάζουν τη γραφή και τις τακτικές του graffiti.

184. Τα αρχικά DIY σημαίνουν Do It Yourself (Φτιάξ' το Μόνος σου). Η έννοια του DIY αναφέρεται σε άτομα, τα οποία αυτοβούλως δημιουργούν ή συνδυάζουν αντικείμενα χωρίς να έχουν συγκεκριμένη γνώση. Η σημερινή έννοια έλκει την καταγωγή της από το κίνημα Arts and Crafts που έδρασε στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η σύγχρονη έκφραση του DIY θεωρείται ότι είναι μια προσπάθεια να δοθεί μια αίσθηση χειροποίητου στα βιομηχανικά προϊόντα. Γνώρισε έξαρση κατά την ανόδωση της Punk υποκουλτούρας και συνδυάστηκε με την bricolage πρακτική. Σήμερα DIY αντικείμενα δεν θεωρούνται μόνο αυτά που παράχθηκαν με τα χέρια αλλά αυτά που δεν συνδέονται με την μαζική παραγωγή, όπως πχ. τα fanzines.



Η τέχνη, είτε εφαρμοσμένη είτε μη, επηρεάζει την αισθητική του graffiti. Ιδιαίτερη σχέση εμφανίζουν οι writers με τα comics. Ήρωες γνωστών κινουμένων σχεδίων συμπληρώνουν τις συνθέσεις των graffiti, αιχμαλωτίζοντας το βλέμμα των περαστικών (βλ. κάτω: Στρουμφ και Pluto από τους Seen και Mitch αντίστοιχα. Pieces του Can2 με τον Spiderman και τους Pinky and Brain). Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με αναγνωρίσιμα καλλιτεχνικά έργα (βλ. πάνω: το τρένο του Fred εμπνευσμένο από το Campbell Soup του Andy Warhol).



Η αισθητική του graffiti, πέρα από την διεθνώς γνωστή και αναγνωρισμένη τέχνη, δέχεται ισχυρές επιρροές και από την τοπική ιστορία. Μερικές φορές μάλιστα η τοπική παράδοση επιρεάζει ακόμη και την θεματογραφία.

Πάνω, ο έλληνας Bizare δέχεται εμφανείς επιδράσεις από την αγιογραφία. Στη μέση αριστερά, ο γάλλος Le Chat, αναπαριστά τη γάτα του (εν είδει υπογραφής) θυμίζοντας μας τον Lautrec, ενώ δεξιά ο βραζιλιάνος Nunca χρησιμοποιεί στιλιζαρισμένες μορφές εμπνευσμένες από την καταγωγή του. Κάτω, το ιδιόρρυθμο βραζιλιάνικο tagging (rixacao), με τα γράμματα να αναπτύσσονται καθ' ύψος, "σαν τους ουρανοξύστες που μας περιβάλλουν", όπως σημειώνουν οι εγχώριοι writers.



Βέβαια, ίσως είναι αφελές να ισχυριστούμε ότι στοιχεία αντλήθηκαν μόνο από την παγκοσμίως γνωστή και αναγνωρισμένη τέχνη. Οι τέχνες της κάθε χώρας, από τη λαϊκή μέχρι και την δεσπόζουσα, επηρέασαν με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο τους ντόπιους writers. Οι τελευταίοι, ορμώντας από την εκάστοτε εικαστική παράδοση ή την αισθητική της πόλης τους, λειτουργούν με διαφορετικό στυλ. Το ντοκιμαντέρ *Bomb It* (2008) του Jon Reiss, το πλέον σύγχρονο στο είδος του, ξεκινώντας από τις «ρίζες» και ακολουθώντας την ιστορία του graffiti, καταφέρνει να προσεγγίσει το φαινόμενο σε παγκόσμια κλίμακα, χωρίς να περιορίζεται στην Νέα Υόρκη, όπως συνηθίζεται¹⁸⁵. Έτσι, παρουσιάζει με περισσή μαεστρία το βαθμό διαφοροποίησης των στυλ ανά τον κόσμο, ενώ την ίδια στιγμή αναδεικνύει τις ισχυρές επιρροές που δέχονται από την αστική κουλτούρα της πόλης που τα φιλοξενεί. Μερικές από τις πόλεις στις οποίες αναφέρεται είναι η Νέα Υόρκη, το Τόκυο, το Σάο Πάολο, το Παρίσι. Ομοίως, χαρακτηριστική έκδοση προς την προαναφερθείσα κατεύθυνση αποτελεί αυτή του Nicholas Ganz, *Graffiti World*¹⁸⁶ (2004), η οποία παρουσιάζει στυλ, writers και crews από τις πέντε ηπείρους¹⁸⁷. Έτσι, γίνεται κατανοητό ότι ο ρόλος της κάθε αστικής κουλτούρας εκφράζεται τόσο στο στυλ όσο και στη *θεματογραφία* των writers, όταν η τελευταία δεν περιορίζεται στη γραφή του ονόματος.

Σε πόλεις όπως το Παρίσι, το Σάο Πάολο, αλλά και η Αθήνα, μια μερίδα writers αποτυπώνει αυτές τις τοπικές επιρροές. Για παράδειγμα, πέρα από το στερεοτυπικό στυλ graffiti, στο Παρίσι εμφανίζεται μια ποικιλία στο χρησιμοποιούμενο εικαστικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται το οποίο πηγάζει από την καλλιτεχνική ιστορία της πόλης. Έτσι, οι γάτες του Le Chat, τις οποίες χρησιμοποιεί ως υπογραφή, με μια αισθητική βγαλμένη από κόμικ, σίγουρα μας θυμίζουν κάποια από τις αφίσες του Lautrec. Ένας από του πρωτοπόρους του στένσιλ graffiti, ο Blek le Rat, είχε ως τόπο δράσης του τη συγκεκριμένη πόλη. Από τις αρχές του '80 ξεκίνησε να χρησιμοποιεί αυτό το μέσο σχηματίζοντας στην πόλη αρουραίους, γιατί όπως δηλώνει ο ίδιος «είναι

185. Οι ιστορικές ταινίες *Style Wars* και *Wild Style* καταπιάνονται με την graffiti σκηνή στην Νέα Υόρκη.

186. Ganz, ό.π.

187. Σημαντική πλατφόρμα, με γεωγραφική κατηγοριοποίηση του graffiti, η οποία πιθανόν μπορεί να βοηθήσει στην εξαγωγή στυλιστικών συμπερασμάτων, είναι και αυτή του δικτυακού τόπου <<http://www.graffiti.org/>>. Τελευταία επίσκεψη 20/10/09.

το μοναδικό ζώο που κυκλοφορεί ελεύθερο στο Παρίσι»¹⁸⁸. Στη συνέχεια της graffiti καριέρας του, έμεινε πιστός στο ίδιο εκφραστικό μέσο και απέφυγε το αμερικάνικο στυλ, καθώς, όπως σημειώνει ο ίδιος, «ξέκνησα να κάνω κομμάτια σαν αυτά που είχα δει στην Νέα Υόρκη, αλλά δεν μπορούσε να δουλέψει [...] η αρχιτεκτονική και το περιβάλλον μας εδώ είναι διαφορετικό [...] κάθε μέρος διατηρεί συγκεκριμένα ίχνη του παρελθόντος, και με αυτά εργάζομαι»¹⁸⁹. Ο οίστρος του συγκεκριμένου writer είναι μοναδικός, όπως και οι δουλειές που παράγει, οι οποίες συχνά αποτυπώνουν φιγούρες εμπνευσμένες από το παρελθόν του Παρισιού.

Η Βραζιλία είναι γνωστή για την ιδιαίτερη σχέση των κατοίκων της με τον δρόμο, όπως και για της εκρηκτικές αντιθέσεις της. Η graffiti σκηνή της Βραζιλίας θεωρείται ιδιαίζουσα, εξαιρετικά πλούσια και μοναδική, τόσο ώστε να αποτελέσει αντικείμενο μιας διεθνούς έκδοσης, αφιερωμένης σε αυτήν¹⁹⁰. Τα χρώματα που επιλέγονται από τους writers, έντονα και σε εκρηκτικούς συνδυασμούς, θυμίζουν αυτά της σημαίας-συμβόλου της χώρας. Εκτός από την πληθώρα από φιγούρες που συναντά κανείς στους τοίχους της χώρας αυτής, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι υπογραφές(tags) και τα γράμματα(lettering) που σχεδιάζουν οι ντόπιοι writers¹⁹¹. Καταξιωμένοι writers, όπως οι Nunca και Pixaçao, μιλώντας για το graffiti στην πόλη του Σάο Πάολο, επιβεβαιώνουν την ιδιαίτερη αντιμετώπιση των γραμμάτων. Ο πρώτος δηλώνει ότι τα γράμματα ξεχωρίζουν το ένα από το άλλο, ενώ ο δεύτερος, επικαλούμενος την καθ' ύψος αρχιτεκτονική ανάπτυξη της πόλης, ισχυρίζεται ότι τα γράμματα μοιάζουν με τους ουρανοξύστες που τα φιλοξενούν¹⁹². Στον πρώτο, ο οποίος, κατά κύριο λόγο φτιάχνει χαρακτήρες που αναπαριστούν στιλιζαρισμένα πρόσωπα ιθαγενών, μπορούμε να αναγνώσουμε προθέσεις έκφρασης του παρελθόντος ή της ξεχασμένης καταγωγής του πληθυσμού της πόλης.

Τέλος, η Ελλάδα δεν υστερεί ούτε σε ποσότητα ούτε σε ποιότητα graffiti, κάτι για το οποίο μπορεί να γίνει κανείς μάρτυρας είτε με μια απλή περιπλάνηση στα αστικά κέντρα είτε ξεφυλλίζοντας τις σελίδες των βιβλίων που επιμελήθηκε ο Κ.Ιωσηφίδης. Η πλούσια ελληνική ιστορία αποτελεί, για μια μερίδα writers, σημείο αναφοράς και έμπνευσης, τόσο σε επίπεδο θεματικό

188. Απόσπασμα συνέντευξης του Blek le Rat στην ταινία *Bomb-It*, στο 22'

189. Απόσπασμα συνέντευξης του Blek le Rat στην ταινία *Bomb-It*, στο 23'

190. T. Manco, *Graffiti Brazil*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005

191. Η ιδιαίτερη αυτή βραζιλιάνικη graffiti γραφή ονομάζεται Pichaçao. Ό.π., σελ.26-29.

192. Απόσπασμα συνέντευξης του Nunca και του Pixaçao στην ταινία *Bomb-It*, στο 50-52'

όσο και στο αντίστοιχο στυλιστικό. Στην τελευταία περίπτωση για παράδειγμα, μπορεί κανείς να διακρίνει στοιχεία Βυζαντινής αιογραφίας στη δουλειά του Έλληνα writer Bizare, όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο επεξεργάζεται τις χαρακτηριστικές φιγούρες του, εν είδει υπογραφής. Θεματικά, ο writer Qbrick, με τη σειρά του, διακωμωδεί τη στερεοτυπική εικόνα των αρχαίων Ελλήνων πολέμιων, με το λάβαρό τους να γράφει «Πωλείται»¹⁹³, αφήνοντας έτσι σαφείς υπαινιγμούς.

5.2.3 Η κατασκευή της ομαδικής ταυτότητας: Το crew

Θεωρούμε ότι έχει ήδη καταστεί σαφές ότι το υποπολιτισμικό περιβάλλον του graffiti είναι εξαιρετικά ανταγωνιστικό. Ομοίως, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι η παράνομη φύση του και οι δυσκολίες εφαρμογής που αυτή συνεπάγεται, οδηγεί αναγκαστικά σε μια δραστηριότητα συλλογική (ανταλλαγή απόψεων, τσίλιες κοκ). Άλλωστε, τα άτομα παράγουν νόημα μοιραζόμενα κοινά και κατανοητά, για τους ίδιους, σύμβολα. Υπό αυτή τη συλλογιστική, η σύμπραξη δυνάμεων μοιάζει μονόδρομος. Οι δυσκολίες αυτές οδήγησαν, ήδη από τα πρώτα χρόνια του graffiti, στη δημιουργία των crews, τα οποία αποτελούν ομάδες δύο ή και (συνήθως) περισσότερων writers, που συνηθίζουν να βάφουν μαζί και παρουσιάζουν μια ψευδοσυμμοριακή δομή.

Τα crews δεν έχουν συγκεκριμένη δομή και οργάνωση, παρουσιάζουν ωστόσο συνήθως ισχυρούς διαπροσωπικούς δεσμούς σε φυσικό επίπεδο. Τα άτομα που συγκροτούν μια τέτοια ομάδα νιώθουν μια συνοχή, είναι τα άτομα που ψάχνουν μέρη μαζί, που ανταλλάσσουν πληροφορίες για το στυλ και την τεχνοτροπία, που βάφουν μαζί. Συνήθως αποτελούνται από άτομα που τρέφουν αμοιβαίο σεβασμό και εμπιστοσύνη ο ένας για τον άλλο και λειτουργούν με έναν κοινό σκοπό, συμφωνώντας πιθανότατα σε ένα άτυπο «πρωτόκολλο» κοινής δράσης, δηλαδή στο πώς αντιλαμβάνονται την πρακτική του graffiti. Το κύριο μέλημά τους είναι η βοήθεια του ενός από τον άλλο κατά την διάρκεια της τέλεσης του graffiti. Φυσικά, τα οφέλη συμμετοχής σε ένα crew εκτείνονται και πέρα από αυτό, αφού περισσότερα άτομα εξασφαλίζουν μεγαλύτερη παρουσία και κατά συνέπεια μεγαλύτερη φήμη. Επιπρόσθετα, εξασφαλίζουν «προστασία» από αντίπαλα crews, όχι σε φυσικό αλλά σε εικονικό επίπεδο. Ως επί το πλείστον, τα crews είναι τοπικά, αφού τα άτομα

193. Στο πρωτότυπο έργο του, ο writer Qbrick επιλέγει τη διεθνή αγγλική γλώσσα για να περάσει το μήνυμα, γράφοντας «For Sale».

συνδέονται (συχνά) με ισχυρές διαπροσωπικές σχέσεις, ή υπερτοπικά, εξασφαλίζοντας ένα εύρος φήμης σε μεγαλύτερη κλίμακα, αποτυπώνοντας έτσι το μέγεθος της δύναμής τους ή τον βαθμό δραστηριοποίησής τους.

Η συμμετοχή σε ένα σώμα μελών (group membership), όπως συμβαίνει για παράδειγμα σε λέσχες, είναι ο κύριος σκοπός για την εμφάνιση των crews. Μια αίσθηση ασφάλειας, που πηγάζει από την ενότητα και το «ανήκειν», αναδύεται μέσω αυτών. Το κοινό πάθος για το graffiti, μια δραστηριότητα που απασχολεί τους συμμετέχοντες για μεγάλο κομμάτι της ημέρας, αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο για την συγκρότηση των crews και τη βάση για την υποκουλτούρα. Μέσω των crews παρουσιάζεται η ενότητα, όχι ως άθροισμα όμοιων εικονικών ταυτοτήτων, αλλά ως διαφορά από τις άλλες των υπολοίπων crews και του κοινωνικού συνόλου. Η Phillips μιλώντας για την graffiti υποκουλτούρα και την ανάδυση των crews σε σχέση με το κοινωνικό σύνολο σημειώνει ότι «μέσω της συμπεριφοράς, της ομιλίας και της υλικής δημιουργίας, οι άνθρωποι καθιστούν τις κουλτούρες τους αισθητές και ουσιαστικές οντότητες» και συνεχίζει λέγοντας ότι «αυτά είναι τα μέσα (realms) με τα οποία οι άνθρωποι συμμετέχουν στις μορφές κοινωνικής «πρακτικής»: πώς δηλαδή ενεργοποιούν την κουλτούρα τους. Υλικά παράγωγα, όπως το graffiti, που πραγματώνονται από τα crews, καθίστανται φορείς διαμέσου των οποίων τα άτομα ορίζουν (define) τους εαυτούς τους και τους άλλους»¹⁹⁴. Εδώ η Phillips εισάγει την έννοια της πρακτικής, θεωρώντας τα crews ως προϋπόθεση για την ανάδειξή της. Επιβεβαιώνει με αυτόν τον τρόπο ότι η συμμετοχή σε μια κοινή πρακτική είναι αυτό που καθιστά μια υποκουλτούρα ως «ενεργοποιημένη» υποκουλτούρα. Άρα, η συμμετοχή σε ένα σώμα μελών (group membership) αναδεικνύει την προσωπική ταυτότητα, αφού, μέσω της κοινής πρακτικής, τα άτομα «ορίζονται».

Εν κατακλείδι, τα crews ενδυναμώνουν την εκάστοτε εικονική ταυτότητα. Η ομαδική ταυτότητα χρησιμοποιείται για να διαφοροποιηθεί το άθροισμα των ταυτοτήτων που την συγκροτούν από άλλες που επιδιώκουν τον ίδιο σκοπό. Έτσι, η συμμετοχή σε αυτές τις ομάδες ενδυναμώνει την ετερότητα μέσω μιας κοινής διαφορετικότητας. Το σύνολο αυτών των ομάδων θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε αυτό που λέει ο Sennett «μια κοινότητα με συλλογική προσωπικότητα, μια συλλογική προσωπικότητα γεννημένη από την κοινή φαντασίωση»¹⁹⁵ και θα συμπληρώναμε, γεννημένη από τον κοινό

194. Phillips, *Wallbanging'...*, ό.π., σελ. 46

195. Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας...*, ό.π., σελ. 286

στόχο επιβίωσης αυτής της φαντασιακής κοινότητας όταν αυτή απειλείται να «ξεσκεπαστεί», ένα φανταστικό ενιαίο μέτωπο δράσης, μια ιδεατή κατασκευή ομοιότητας και αλληλεγγύης με τους ομοϊδεάτες.

6.0_ ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ GRAFFITI ΜΕ ΤΟΝ ΧΩΡΟ



6.0_Η σχέση του graffiti με τον χώρο

Σε όλη την έκταση του παρόντος κειμένου παρακολουθήσαμε την εμμονή των writers για φήμη, που είναι άλλωστε ένα κύριο στοιχείο που διαφοροποιεί το graffiti από τις άλλες μορφές δημόσιας γραφής. Προς αυτήν την κατεύθυνση είδαμε ότι χρησιμοποιούν τον δημόσιο χώρο για να δημιουργήσουν, να διαδώσουν και να εγκαθιδρύσουν τη φήμη τους. Γιατί όμως τον δημόσιο χώρο; Σε ποιον χώρο αναφερόμαστε με τον όρο «δημόσιος»; Τι χαρακτηριστικά έχει ο τελευταίος ώστε να προσφέρεται για μια τέτοια προοπτική; Ποια η σημασία της αισθητικής; Με ποιον τρόπο οι δραστηριοποιούμενοι διεκδικούν τον χώρο αυτό; Με λίγα λόγια, στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται μια προσέγγιση του πώς αντιλαμβάνεται το graffiti τον χώρο, γιατί επιλέγει να εκτεθεί εκεί, καθώς και ποια στρατηγική ακολουθεί για να πετύχει τους στόχους του.

6.1 Ανάγνωση και σημασιοδότηση του χώρου από το graffiti

Ο Henry Lefebvre, στο βιβλίο του *Η Παραγωγή του Χώρου*¹⁹⁶ (1974), προτείνει μια τριμερή διάκριση σε πρακτικές χώρου, αναπαραστάσεις χώρου και αναπαραστατικούς χώρους, συγκροτώντας έτσι μια εννοιακή τριάδα¹⁹⁷. Δοκιμάζει με αυτόν τον τρόπο μια ενιαία αντιμετώπιση, κατ' αντιστοιχία, για το χώρο ως βίωμα, το χώρο ως αφηρημένη έννοια και το χώρο ως συμβολικό σύστημα, στοχαζόμενος πάνω στην προοπτική της πόλης-έργο¹⁹⁸, όπως ο ίδιος την αποκαλεί. Τι σημαίνουν όμως αυτές οι τρεις έννοιες και πού αναφέρονται;

Οι πρακτικές χώρου, δηλαδή ο χώρος ως βίωμα, μιλούν για το χώρο ως άθροισμα προσωπικών εμπειριών που έχουν κάποιο νόημα για το άτομο. Ο βιωματικός χώρος αναφέρεται σε τόπους με τους οποίους είναι συναισθηματικά δεμένο ένα άτομο (φόρτιση, μνήμη κοκ). Βίωμα είναι η βαθιά και άμεση εμπειρία που αποκτά κάποιος ζώντας κάτι προσωπικά¹⁹⁹, και ο χώρος ως βίωμα είναι εκείνος που φιλοξενεί τέτοιες εμπειρίες. Ο χώρος, ο αντιληπτός ως τέτοιος, είναι συνήθης στην κοινωνία μας. Ο χώρος στο σύνολό του, κατά αυτήν την προσέγγιση, είναι το άθροισμα των τόπων μέσω

196. Lefebvre, *The Production of Space*, ό.π.

197. Η παρατήρηση ανήκει στον Σταύρο Σταυρίδη και εμφανίζεται στην εισαγωγή του Lefebvre, *Δικαίωμα στην πόλη- Χώρος...*, ό.π., σελ.13

198. Για την έννοια «πόλη-έργο» βλέπε Lefebvre, ό.π., σελ. 70-75

199. Ο ορισμός είναι δανεισμένος από το Λεξικό Τριανταφυλλίδη.

των οποίων οι άνθρωποι αποκτούν εμπειρίες που έχουν για αυτούς νόημα. Ο χώρος ως βίωμα, λοιπόν είναι ένας χώρος προσωπικός, χώρος της μνήμης, συνυφασμένος με την έννοια του τόπου.

Οι αναπαραστάσεις του χώρου, δηλαδή ο χώρος σαν αφηρημένη έννοια, είναι εκείνος για τον οποίο μιλούν, για παράδειγμα, τα μαθηματικά. Οι αναπαραστάσεις του χώρου αναφέρονται σε έναν χώρο μετρήσιμο και ποσοτικό, ουδέτερο, πανανθρώπινο και, κατ' επέκταση, αντιληπτό ως αντικειμενικό. Η αίγλη των μαθηματικών και η εκτεταμένη χρήση του καρτεσιανού συστήματος συντεταγμένων αποτέλεσαν τον άξονα για να γίνεται ο χώρος αντιληπτός ως τέτοιος. Οι αναπαραστάσεις του χώρου συγκροτούν ένα μοντέλο, ένα σύστημα, όπου οι γεωμετρικοί κανόνες ρυθμίζουν τις σχέσεις μεταξύ των μορφών. Ο χώρος ως αφηρημένη έννοια, είναι αφηρημένος ακριβώς γιατί πρόκειται για μοντέλο, μια σύμβαση.

Τέλος, οι αναπαραστατικοί χώροι, δηλαδή ο χώρος ως συμβολικό σύστημα, μιλούν για το χώρο ως *αντανάκλαση των κοινωνικών σχέσεων*. Ο Σταύρος Σταυρίδης πιστεύει ότι όταν κανείς αναζητά στο χώρο τις ενδείξεις των κοινωνικών σχέσεων, αναπόφευκτα οδηγείται στην «προέκταση κάποιων κοινωνικών μεταβλητών που χαρακτηρίζουν τις κοινωνικές σχέσεις στην τυπολόγηση και αξιολόγηση των αντίστοιχων χώρων»²⁰⁰. Πρόκειται κύρια για τις μεταβλητές του δημόσιου και του ιδιωτικού, συνεχίζει ο ίδιος. Μέσα από αυτές τις μεταβλητές γίνεται προσπάθεια να προσδιοριστεί ένα κοινωνικό καθεστώς του χώρου και να αναδειχθεί η σημασία του. Αυτές οι μεταβλητές λοιπόν είναι ένα πλέγμα *κοινωνικών αξιολογήσεων*. Η σχέση των μεταβλητών «δεν είναι μια απλή αντανάκλαση θεσμοποιημένων κοινωνικών σχέσεων αλλά υπόκεινται στη δυναμική των κοινωνικών διαδικασιών και την ιδιαίτερη θέση κάποιου ατόμου στο εσωτερικό τους»²⁰¹. Οι κοινωνικές αξιολογήσεις λοιπόν ποικίλουν σε σχέση με την ιδιαίτερη θέση που βρίσκονται τα άτομα. Έτσι, αυτού του τύπου η προσέγγιση του χώρου ενδύει τον τελευταίο με διαφορετικές κοινωνικές αξίες, προβάλλει σε αυτόν διαφορετικές ερμηνείες. Το graffiti ανήκει σε αυτήν την τελευταία κατηγορία αντίληψης του χώρου, είναι μια από αυτές τις δυναμικές μεταβλητές.

Οι διαφορετικές θέσεις των ατόμων στην παραγωγή του χώρου ορίζουν και διαφορετικά -ιεραρχικά- επίπεδα πρόσβασης στην παραγωγή του. Έτσι,

200. Σ. Σταυρίδης, *Η Συμβολική Σχέση με τον Χώρο: Πως οι Κοινωνικές Αξίες Διαμορφώνουν και Ερμηνεύουν τον Χώρο*, Αθήνα: Κάλβος, 1990, σελ. 106

201. Ο.π., σελ. 107

μια μερίδα ανθρώπων έχει την δυνατότητα να ορίζει το καθεστώς του χώρου (θέτοντας μια σειρά από νομικά, οικονομικά, αισθητικά και άλλα κριτήρια αξιολόγησης), ενώ την ίδια στιγμή, το μεγαλύτερο μέρος παραγκωνίζεται από αυτή τη διαδικασία αξιολόγησης. Πρόκειται, επί της ουσίας, για μια εκμαθημένη κοινωνική συμπεριφορά και αξιολόγηση του χώρου, η οποία εδράζεται στην επικρατούσα κουλτούρα²⁰². Όμως, τη στιγμή που υπάρχουν διαφορετικές θέσεις, η αξιολόγηση μπορεί να ξεφεύγει από την επικρατούσα-εκμαθημένη και να παίρνει άλλες μορφές, να παρερμηνεύεται και να επανανοηματοδοτείται είτε σκόπιμα είτε μη. Η αμφισβήτηση καθιερωμένων αντιλήψεων της κουλτούρας, δηλαδή η απουσία συγκεκριμένης εκμαθημένης συμπεριφοράς, δημιουργούν το κενό για να αναδυθούν οι υποκουλτούρες. Μια από αυτές τις μορφές παρερμηνείας, που φέρεται κατά των αισθητικών και νομικών κριτηρίων που τίθενται για το χώρο, είναι το graffiti.

6.1.1 Το graffiti, η αισθητική και η τάξη

Η αισθητική του χώρου είναι το αποτέλεσμα των παραπάνω κοινωνικών σχέσεων και συμβάσεων. Θα έλεγε κανείς ότι εκφράζει τις εντάσεις αυτών των σχέσεων που διαμορφώνουν το χώρο. Υπό αυτή τη συλλογιστική, μπορούμε να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο το graffiti αντιπαραβάλλει μια σιωπηλή και πολύχρωμη διαμαρτυρία όσον αφορά την «αισθητική εξουσία»²⁰³, την απουσία δημόσιας έκφρασης σε επίπεδο χώρου. Ο Ferrell προσπαθεί να αναγνώσει αυτή την «αισθητική της εξουσίας» στη σχέση του graffiti με τις αντι-graffiti καμπάνιες και τα κινήματα που διοργανώνονται στην πόλη του Denver. Πιστεύει ότι αυτός ο «διάλογος» της δράσης (graffiti)-αντίδρασης (anti-graffiti) αποκαλύπτει κάτι περισσότερο από μια οικονομική ή πολιτική προσέγγιση, αποκαλύπτει, κατά τον ίδιο, τον αισθητικό προσανατολισμό που αυτός ο «διάλογος» συνεπάγεται.

Ξεκινώντας από τη δήλωση του δημάρχου της πόλης (Mayor Peña) του Denver την περίοδο των ισχυρών anti-graffiti κινήσεων, σύμφωνα με την

202. Μιλώντας για επικρατούσα κουλτούρα, καλό είναι να την διαχωρίζουμε από την μαζική κουλτούρα. Η τελευταία δεν είναι αυτή που δημιουργείται από τις μάζες, αλλά αυτή που κατασκευάζεται μαζικά για αυτές. Η επικρατούσα κουλτούρα είναι η εκμαθημένη και κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά, μια κοινή πολιτισμική αντίληψη που προσδιορίζεται από ένα σύνολο κανονικοτήτων. Στην σημερινή παγκόσμια κοινωνία, η επικρατούσα κουλτούρα μπορεί να πάρει αντίστοιχη διάσταση και ένταση.

203. Όπως αυτή ορίζεται από τον Ferrell, *Crimes of Style...*, ό.π., σελ. 178- 186

οποία «όσο όμορφο και να μοιάζει, το graffiti είναι άσχημο»²⁰⁴, προσπαθεί να αποκαλύψει τις αισθητικές προεκτάσεις που βρίσκονται μέσα σε μια λογική νομικού πλαισίου. Προσπαθεί δηλαδή να αποδείξει πως η «ασχήμια» και η «επιθετικότητα» του graffiti κατασκευάζεται από συγκεκριμένους ανθρώπους, ούτως ώστε να συνδεθεί το τελευταίο με το «χάος», την «ανασφάλεια» και τη διατάραξη της «τάξης»²⁰⁵. Αξίζει να επισημανθεί σε αυτό το σημείο η σημασία της έννοιας «τάξη», ήδη από αρκετά παλιά: η τάξη ως συνώνυμο του θεού, η τάξη ως το καλά ορισμένο και οριοθετημένο, η τάξη ως αυτό που μας προστατεύει από το άγνωστο που μας προκαλεί αμηχανία, η τάξη ως εύκολα ελεγχόμενος χώρος. Ο Ferrell προσπαθεί να δείξει πως η αισθητική του graffiti, δηλαδή το στυλ του, το καθιστά αυτομάτως «άσχημο» και «απειθαρχο», αφού, λόγω της αυτοαναφορικότητάς του και των κρυμμένων του προθέσεων, δεν μπορούν πολλοί να το καταλάβουν και να το εξουσιάσουν, η ίδια του η αισθητική είναι σημάδι «αταξίας». Επομένως, το graffiti μέσω της αισθητικής του απροσδιοριστίας, δεν μπορεί να κατανοηθεί και κατ' επέκταση να ελεγχθεί, άρα δημιουργεί σύγχυση. Αντιμέτωπη με αυτή την ταραχή, η επικρατούσα κουλτούρα, επικαλείται τις εκμαθημένα αποδεκτές συμπεριφορές για το χώρο, εγκλωβίζοντας την graffiti χωρική αντίληψη στο περιθώριο. Με λίγα λόγια «χρησιμοποιεί την πολιτισμική της επιρροή σε μια προσπάθεια να κατασκευάσει μια αισθητική και επιστημονική ερμηνεία του graffiti»²⁰⁶.

Η επικρατούσα κουλτούρα συγκροτεί ένα πλαίσιο οικονομικών, πολιτικών, θεσμικών και άλλων αρχών που μοιράζεται μια μεγάλη μερίδα της κοινωνίας, χωρίς η τελευταία να αμφισβητεί ή να στοχάζεται πάνω στα αίτια που το παρήγαγαν. Έτσι, αρκούνται, αν όχι αρέσκονται, σε μια άκριτη κατανάλωση των αρχών αυτών. Υπό αυτή τη λογική, μοιράζονται μια ενιαία αντίληψη για το πώς *πρέπει* να είναι ο χώρος, τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και στο αντίστοιχο της αντίληψης. Η γνωστή επίκληση «ελεύθεροι από», συνήθης σε εκστρατείες ενάντια σε συνήθειες που βλάπτουν την υγεία, όπως η χρήση του αυτοκινήτου ή το κάπνισμα, επιστρατεύονται, κατά την λογική του Ferrell,

204. "No matter how good it looks, graffiti is ugly" (Mayor Peña) στο Ferrell, *ό.π.*, σελ. 179. Η μετάφραση του γράφοντος.

205. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι ο Sennett θεωρεί σημαντική την ύπαρξη της αταξίας, την οποία αντιλαμβάνεται τόσο ως μέσο παιχνιδιού και αλληλενέργειας όσο και ως μέσο επίλυσης ρήξεων. Στη συγκεκριμένη έννοια αφιερώνει ένα ολόκληρο βιβλίο, μάλιστα ένα από τα πρώτα του (1970). R. Sennett, *Οι Χρήσεις της Αταξίας* (μτφ. Καραπατάς Γ.), Αθήνα: Τροπή, 2003

206. Ferrell, *ό.π.*, σελ. 179

ούτως ώστε το graffiti να γίνει αντιληπτό ως ένα καρκίνωμα, ως κάτι από το οποίο η «αιχμάλωτη» πόλη πρέπει να «απελευθερωθεί». Ποιος όμως ορίζει την αισθητική του graffiti ως «καρκίνωμα» και γιατί;

Για να γίνει αντιληπτή η «αισθητική εξουσία» και να δοθεί απάντηση στην παραπάνω ερώτηση, ας επιχειρήσουμε να διερωτηθούμε γιατί, για παράδειγμα, ένας τοίχος με graffiti είναι πιο άσχημος από έναν τοίχο χωρίς. Οι περισσότεροι θα απαντήσουν «γιατί είναι ο δικός μου τοίχος και δεν έδωσα σε κανέναν την άδεια να γράψει πάνω του». Κατά τον Ferrell, μια τέτοια απάντηση παρουσιάζει την αισθητική της εξουσίας με τον πιο άμεσο τρόπο, αφού συνδέει εμφανώς την κυριότητα της ιδιοκτησίας του τοίχου με τον έλεγχο της εμφάνισής του, και *μεταφράζει την αισθητική, το «όμορφο» και το «άσχημο», με όρους δύναμης και εξουσίας*²⁰⁷. Να θυμηθούμε εδώ ότι συνήθως²⁰⁸ ο εκάστοτε ιδιοκτήτης δεν έχει προαποφασίσει ούτε την μορφή ούτε την χρωματική παλέτα που χρησιμοποιείται στο κτήριο που κατοικεί, εργάζεται ή διασκεδάζει. Αρκείται λοιπόν στο να αντιμάχεται το graffiti με όρους αισθητικής χωρίς να συμμετέχει στην παραγωγή της, αφού μια απλή επίκληση στην αυθεντία αρκεί. Η επίκληση στην «αυθεντία» είναι μια επίκληση στις εκμαθημένες αρχές της επικρατούσας κουλτούρας, οι οποίες, ούτε λίγο ούτε πολύ, εκφράζονται στην επικρατούσα αρχιτεκτονική πρακτική.

Υπό αυτή τη συλλογιστική, ο Jonathan Hill εντοπίζει ότι τα «ινστιτούτα»²⁰⁹ προσπαθούν να νομιμοποιήσουν αυτήν την πρακτική και να την αστυνομεύσουν²¹⁰. Επιχειρείται λοιπόν ένας περιορισμός στις πρακτικές παραγωγής του χώρου, μια τάση να γίνει «ιδιωτική ιδιοκτησία», μια τάση να περιοριστεί η πρακτική αυτή στα χέρια λίγων, έτσι ώστε να καταναλώνεται εσωτερικά και να αποβάλει την κριτική των τρίτων, των μη εχόντων γνώση. Ο τελευταίος, στο βιβλίο του *The Illegal Architect* (1998), αναπτύσσει μια σκέψη που άπτεται της προβληματικής που τίθεται εδώ. Ο αρχιτέκτων, λέει,

207. *Ο.π.*, σελ. 180

208. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι μια μερίδα ανθρώπων παρεμβαίνουν στην αισθητική της ιδιοκτησίας τους σε μια προσπάθεια είτε να την οικειοποιηθούν είτε να την προστατεύσουν από πιθανές αισθητικές επιδρομές, όπως αυτή του graffiti. Καταλήγουν είτε οι ίδιοι να ζωγραφίζουν τις προσόψεις τους είτε να ζητούν τη συνδρομή των writers. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αστικής περιοχής, με ιδιοκτήτες που ζητούν τις παρεμβάσεις των writers ούτως ώστε να προστατευτούν από graffiti(;) είναι η περιοχή των Εξαρχείων στην Αθήνα, μιας και αποτελεί κατεχόμενη από τους bombers.

209. Με την έννοια «ινστιτούτα», ο Jonathan Hill αναφέρεται σε μια σειρά οργανισμούς, επιμελητήρια και σχολές οι οποίες ασχολούνται με την παραγωγή του χώρου. Τα ινστιτούτα αυτά παράγουν ένα συγκεκριμένο «δόγμα» για το από ποιους, πού και πώς γίνεται αντιληπτός και παράγεται ο χώρος.

210. Hill J., *The Illegal Architect*, Λονδίνο: Black Dog, 1998, σελ. 12

θεωρείται ανώτερος και ο χρήστης του χώρου κατώτερος, υπό την έννοια της παραγωγής του χώρου. Κατά τον ίδιο, αυτή η ιεραρχία εγκαθιδρύεται και διατηρείται μέσω δύο στρατηγικών²¹¹: πρώτον, το αρχιτεκτόνημα δεν χρειάζεται να χρησιμοποιηθεί για να γίνει αντιληπτό ως τέτοιο, και δεύτερον, ο αρχιτέκτων αποδίδει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά συμπεριφοράς στον χρήστη. Άρα, καταλήγει, η πρώτη αποσιωπά, αν όχι εξαλείφει, τον χρήστη και η δεύτερη τον ελέγχει²¹², ελέγχει και κατευθύνει τις απόψεις του για την αισθητική και την ηθική του χώρου.

Έτσι, γινόμαστε μάρτυρες μιας ιεραρχημένης και ολιγομελούς παραγωγής²¹³ του χώρου, με στρατηγικές και σκοπούς που νομιμοποιούν την αισθητική επιβολή, όπου μόνο η «αυθεντία» έχει δικαίωμα λόγου και πρακτικής. Αυτή η αισθητική εξουσία γίνεται αντιληπτή μέσα από ένα προκατασκευασμένο «δόγμα»²¹⁴. Ο έλεγχός της καθίσταται αποδεκτός επειδή είναι νομικά κατοχυρωμένος, επειδή υπακούει σε συγκεκριμένες, προκατασκευασμένες, δογματικές αντιλήψεις. Άλλωστε, πάνω από όλα, «η αυθεντία, υπό την έννοια ενός κανονιστικού πλαισίου που θεωρείται εξουσιαστικό, περικλείει την εγκατάσταση αξιών και νοημάτων»²¹⁵. Το ζήτημα του «ανήκειν» και του «εκφράζεσθε» έχουν ήδη εγκατασταθεί μέσω μιας διαδικασίας νομικής. Ο Θανάσης Μουτσόπουλος διερωτάται «το ρητορικό ερώτημα «σε ποιον ανήκει η πόλη;» οδηγεί στην αναπόφευκτη απάντηση: στους πολίτες. Μια απάντηση η οποία μάλλον δεν σημαίνει απολύτως τίποτε. Η σωστή απάντηση πρέπει να είναι ότι η πόλη ανήκει στους ιδιοκτήτες των κτηρίων της»²¹⁶. Υπό μία έννοια δηλαδή, τα κτήρια είναι το ιδιωτικό μέσα στο δημόσιο. Με αυτήν την έκφραση είναι ακόμη περισσότερο σαφές ότι τόσο τα αισθητικά κριτήρια όσο και τα κριτήρια έκφρασης και έκθεσης καθορίζονται από τα αντίστοιχα νομικά.

Μια τέτοια αντιμετώπιση στο σύνολό της συνθέτει μια αίσθηση ομορφιάς

211. Ο.π., σελ.18

212. Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί εδώ ότι στη μελέτη αυτή, ο Hill δεν αφήνει υπονοούμενα για μια συμμετοχική προσέγγιση του σχεδιασμού (advocacy planning), μιας και τα συμφραζόμενα μπορεί να το πράττουν.

213. Το ζήτημα της ποσότητας στη δημόσια έκφραση θίγεται και από τον Ανδριωτάκη, *Σχέδια Πόλης*, ό.π., σελ. 28

214. Μέρος της ευθύνης για αυτό το «δόγμα» έχει τόσο ο τύπος και οι εικόνες που προβάλλει-παράγει, όσο και οι αρχιτεκτονικές σχολές ή οι σχολές που άπτονται της προβληματικής του χώρου.

215. R. Sennett, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Νέα Υόρκη: Norton, 1992 σελ. 36

216. Θ. Μουτσόπουλος στο Ιωσηφίδης, ...*Στο Δρόμο*, ό.π., σελ. 212

που θεμελιώνεται όχι μόνο στον έλεγχο της ιδιοκτησίας και του χώρου, αλλά ακόμη περισσότερο στον έλεγχο της εικόνας και του σχεδιασμού της εικόνας εν γένει. Μιας εικόνας προσχεδιασμένης, καθαρής, μιας εικόνας που ταυτίζει το «όμορφο» με όρους δύναμης, με όρους μη-συμμετοχής. Η αβίαστη απάντηση έρχεται από τους writers, Έλληνες ή μη, αφού «κανείς δεν ζήτησε να βλέπει το graffiti μου, κανείς δεν ζήτησε να βλέπει τον βρωμοτοίχο σου»²¹⁷, ή όπως δηλώνει ο Έλληνας writer Bizarre «και μένα δεν μου αρέσει το νέο υπουργείο Τύπου, αλλά κανένας δεν με ρώτησε. Είμαι όμως υποχρεωμένος να το βλέπω κάθε φορά που περνάω από τη Συγγρού»²¹⁸. Υπό αυτή τη συλλογιστική, το graffiti είναι πιο δυνατό από ποτέ την στιγμή που σβήνεται, υπό την έννοια ότι ο ιδιοκτήτης της περιουσίας σταματά να θεωρεί δεδομένη την αισθητική της και καλείται να την επαναδιεκδικήσει.

Όταν η εναντίωση στο graffiti δεν τίθεται με αισθητικά κριτήρια, τίθεται με σημειωτικά. Όπως σημειώνει η Anne Norton «αντιτίθενται στο graffiti όχι σε αισθητική βάση αλλά σε σημειωτική, δείχνοντάς μας ξανά ότι η εικόνα της πόλης υπηρετεί συναλλαγματικούς σκοπούς. Δεν αντιτίθενται στο graffiti σαν αισθητική, αλλά στο τι σημαίνει η παρουσία του graffiti»²¹⁹, δηλαδή στο *τι συμβολίζει η παρουσία*²²⁰ του κάπου που δεν του επιτρέπεται: απουσία ελέγχου, απώλεια της τάξης. Αν επανέλθουμε στην αξίωση που δανειζόμαστε από το βιβλίο του Ferrell, ότι «όσο όμορφο και να μοιάζει, το graffiti είναι άσχημο», και αν προσθέσουμε ότι είναι απλά «παράνομο», μπορούμε να εκμαιεύσουμε μερικά ακόμη νοήματα. Από τα παραπάνω, το graffiti, ενώ θεωρείται πιθανότατα όμορφο, δεν μπορεί να γίνει αποδεκτό γιατί είναι καθολικά άσχημο αφού είναι παράνομο. Αυτή η γενίκευση, ή αλλιώς ολιστική αξίωση, καταφέρνει να αποσιωπά από το graffiti κάθε πιθανή καλαισθησία ή επικοινωνιακή προοπτική, στα πλαίσια της επικοινωνίας ενός έργου τέχνης, υποβιβάζοντάς το σε μια απλή παράνομη δραστηριότητα. Η ένσταση ότι «δεν ζήτησαν άδεια» συνοδεύεται από την πεποίθηση ότι είναι κακότροπο σε στυλ

217. Απόσπασμα από την ταινία *Bobm-it* στο 85'.

218. Απόσπασμα συνέντευξης του Bizarre. Πηγή: εφημ.Βήμα, ενθ. Βημαγazine, «Καμβάς από Μπετόν», 29/01/06, σελ.36-43

219. A. Norton, «Writing Property and Power», σελ.193 στο M. Hénaff, T. Strong (επιμ.), *Public Space and Democracy*, Μινεσότα: University of Minnesota Press, 2001, σελ. 189-200

220. Ο W.Benjamin, μιλώντας για την εκθετική αξία, λέει «είναι σημαντικότερο να υπάρχουν παρά να βλέπονται». Αυτή η απόφαση, στα δικά μας δεδομένα, υπογραμμίζει το ότι ακόμα και να μην έχει αισθητική αξία το graffiti, η έκθεσή του, του προσάπτει χειραφετική αξία. Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη*, ό.π., σελ. 19

και περιεχόμενο, δηλαδή το graffiti αυτομάτως καθίσταται βανδαλισμός χωρίς νόημα, που φέρεται εναντίον των ήσυχων, σε «τάξη», πολιτών. Άρα, κρίνοντας το graffiti ως άσχημο, όσο όμορφο κι αν είναι, κρίνεται ταυτόχρονα και ως άσχημο όσο σημαντικό και αν είναι το μήνυμα ή το νόημα που προσπαθεί να παράξει. Κατ' επέκταση, ακόμη και το νόμιμο graffiti, η αισθητική του οποίου, όπως ήδη αναφέρθηκε, πηγάζει από την παρανομία και τον αυτοεξορισμό, έχει μια αισθητική που προσβάλλει, έχει μια αισθητική που διαταράσσει την τάξη.

Όταν το graffiti παρουσιάζεται ως αιτία «παρακμής» λόγω της «ασχήμιας» του, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι αυτές οι αξιώσεις προέρχονται από τον φόβο που προκαλεί το graffiti σε αυτούς που έχουν την δύναμη να επηρεάζουν την παραγωγή του χώρου. Φαίνεται έτσι πως το graffiti φοβίζει όχι μόνο όσον αφορά την οικονομική αξία της ιδιωτικής περιουσίας και τον πολιτικό έλεγχο της ιδιοκτησίας και του χώρου, αλλά περισσότερο την *αίσθηση της τάξης*, την αισθητική της εξουσίας, που ενυπάρχει σε αυτές. Όταν το graffiti θεωρείται «άσχημο» λόγω του στυλ του, αυτομάτως, αυτός που το θεωρεί «άσχημο» αξιώνει κάτι άλλο, κατά την δική του άποψη, όμορφο. Αυτή η άποψη για το όμορφο και το άσχημο πηγάζει από την επικρατούσα κουλτούρα. Τέτοιες αξιώσεις αποκαλύπτουν και νομιμοποιούν κάποιες συγκεκριμένες, προκατασκευασμένες ιδέες περί αίσθησης της ομορφιάς, μέσα από ένα πνεύμα εξουσίας του νοήματος και ελέγχου πάνω σε αυτό.

Παράνομο ή νόμιμο λοιπόν, το graffiti παρεισδύει στην ελεγχόμενη, ή καλύτερα εξουσιοδοτημένη και θεσμικά αποδεκτή, ομορφιά, και αναγκάζει αυτούς που επενδύουν σε τέτοια περιβάλλοντα να το αντιμετωπίζουν ως «κακόγουστη απειλή της αισθητικής τους κυριαρχίας»²²¹. Το graffiti πιθανόν να μειώνει την αξία της γης στην οποία εμφανίζεται παρεισδύοντας στο «καθαρό» περιβάλλον της, αλλά το πιο σημαντικό που πράττει είναι ότι μειώνει την αίσθηση της τάξης που τη συνοδεύει. Δηλαδή, για να χρησιμοποιήσουμε και τα λόγια του Ferrell, η μάχη για την αισθητική εξουσία είναι «μία μάχη πάνω στο στυλ [...] όχι στο στυλ γενικά και αφηρημένα, αλλά στο στυλ που εδράζεται σε μια πολιτική και οικονομική ανισότητα»²²². Το graffiti στυλ λοιπόν, ένα στυλ αυθόρμητο, νεανικό και πολλές φορές ευτελές²²³, παράγει την αταξία αντιμαχόμενο το «καθαρό» και σε «τάξη» στυλ της εξουσίας. Αρνείται την

221. Ferrell, *ό.π.*, σελ.184

222. *Ο.π.*, σελ.185

223. Βλέπε την παράγραφο για τις πιθανές αισθητικές προσλαμβάνουσες του graffiti

αισθητική όταν αυτή τίθεται με συναλλαγματικούς όρους. Αρνείται να δεχθεί την αισθητική αυθεντία και την προκατασκευασμένη εικόνα. Αρνείται, με λίγα λόγια, την επικρατούσα αντίληψη για την αισθητική που παράγεται από προσδιορισμένα νομικά, θεσμικά ή άλλα πλαίσια.

6.1.2 Το graffiti (συν)υπογράφει τη μεταμοντέρνα προοπτική: ζητήματα αισθητικής και ηθικής

Η λογική της τάξης και η αντίληψη του όμορφου με όρους «καθαρότητας» πηγάζει από ένα μοντέρνο πνεύμα. Σε επίπεδο μορφής και αισθητικής το μοντέρνο κίνημα οραματίστηκε έναν χώρο αφαιρετικό, χωρίς διάκοσμο, με τάξη, υποταγμένο στη λειτουργία και την κατασκευή, βασισμένο στον ορθολογισμό. Ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι αρχιτέκτονες προσπαθούν, μέσα από τα θεωρητικά μανιφέστα ή την πρακτική τους, να εκφράσουν έναν Απόλυτο, έναν Καθαρό χώρο²²⁴. Σε επίπεδο ηθικής, οι «καλές» μορφές, δηλαδή το «όμορφο», χαρακτηρίζονταν τίμιες ή ειλικρινείς. Έτσι, το ζήτημα της ηθικής εμφανίζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της αισθητικής, ή καλύτερα, η ηθική προσδιοριζόταν με αισθητικά κριτήρια. Τέλος, σε σχέση με την κοινωνία, το μοντέρνο θεώρησε ότι συμβάλλει στην επανάσταση, κάτι βέβαια που η κοινωνική και οικονομική κατάσταση των αρχών του 20^{ου} αιώνα ευνοούσε, ενώ απευθυνόταν σε αυτήν με όρους σωτήρα. Ταυτόχρονα, εξάλειψε τη διαφορά, θεωρώντας όλους τους ανθρώπους ίδιους, με μια λέξη τυποποίησε, πιστεύοντας ότι αυτό θα ωφελοούσε τις ασθενέστερες τάξεις.

Η ηθικά ορθή αρχιτεκτονική, αυτή που πληροί συγκεκριμένα αισθητικά κριτήρια, καθίσταται αντικείμενο, και μάλιστα απομονωμένο. Ένα αντικείμενο που διεκδικεί δάφνες τελειότητας μέσα από την «ειλικρίνεια» που προσπαθεί να εκφράσει. Ο Sennett δηλώνει για το αρχιτεκτονικό αντικείμενο ότι «στη μοντέρνα του μορφή, η ανωτερότητα, το θείο της τέχνης, πρέπει να προστατευτεί από τα μολυσμένα χέρια του χρήστη»²²⁵. Αυτή η «θρησκεία της τέχνης»²²⁶ όπως την αποκαλεί ο ίδιος, αποβάλλει από τη διαδικασία παραγωγής του χώρου το ίδιο το ανθρώπινο υποκείμενο. Έτσι, όταν η

224. Σίγουρα, ανάμεσα στις προθέσεις των πρωτοπόρων, ήταν η σύλληψη του χώρου ως πολιτικού και κοινωνικού διακυβεύματος. Όμως, πέρα από τις αγνές προθέσεις και την συνεπακόλουθη υπερκατανάλωση αυτών από τρίτους, οι πρωτοπόροι του μοντέρνου δέχθηκαν ισχυρή κριτική για ιντελεκτουαλισμό.

225. Sennett, *The Conscience of the Eye...*, *ό.π.*, σελ. 114

226. *Ο.π.*, σελ. 114

αρχιτεκτονική παράγει «ψυχρούς» χώρους, και μόνο τότε, μπορεί να γίνει αντιληπτή ως καθαρή, ως αμόλυντη. Αυτή η ψυχρή αρχιτεκτονική παραγωγή εκθειάζει τον εαυτό της και αυτοθαυμάζεται στη μοναξιά και την απομόνωση της. Χαίρει αυθυπαρξίας και αυτοαναφορικής δύναμης. Απολαμβάνει το ότι πρέπει να είναι απρόσβλητη, απαραβίαστη, ιερή, ότι δεν πρέπει τίποτα να αλλάξει από την πρώτη και καθαρή ιδέα που τη συνέταξε. Αυτό το μοντέρνο πνεύμα αποτελεί την επικρατούσα κουλτούρα αναφορικά με το χώρο, σε μεγάλο βαθμό, μέχρι και τις μέρες μας.

Οι writers, ήδη από την αρχή της δράσης τους, αντίληφθηκαν αυτό που είχε συνειδητοποιήσει ο Guy Debord²²⁷ και οι Situationists²²⁸ μερικά χρόνια πιο πριν, ότι ο αστικός δημόσιος χώρος είναι το θέατρο του μαζικού εμπορίου: ένα θέαμα²²⁹. Ένα θέαμα που παρακολουθείται συνέχεια από τα μαζικά μέσα και είναι υπό επίβλεψη είτε με τον ένα είτε με τον άλλο τρόπο. Αυτή η αντίληψη της πόλης ως θέαμα εκ μέρους των writers φαίνεται από τη χρήση των τοίχων ως τόποι δράσης-έκθεσης, αλλά όχι μόνο. Γνωρίζοντας²³⁰ ότι οι δημοσιογραφικές και κινηματογραφικές κάμερες είναι στραμμένες πάνω στην πόλη-θέαμα, άνοιξαν έναν ολόκληρο νέο δρόμο έκθεσης. Χρησιμοποιούν, δηλαδή, τα υπάρχοντα μέσα για να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς τους, να προωθήσουν τη

227. Ο Guy Debord (1967), ο οποίος επηρέασε περισσότερο από όλους τους Situationists (Καταστασιακοί), πίστευε ότι η κουλτούρα της κατανάλωσης στα καπιταλιστικά κράτη είχε επισκιάσει την καθημερινή αστική εμπειρία και την είχε μεταμορφώσει σε ένα αλλοτριωτικό θέαμα.

228. Οι Situationists τόλμησαν θεωρητικές και σχεδιαστικές διατυπώσεις για την πόλη και την πολεοδομία, δρώντας τις δεκαετίες '50 και '60, με κύριους εκφραστές τους Constant και Debord. Η ομάδα προέρχεται από τη συνένωση της Λετριστικής Διεθνούς με αντιπρόσωπο τον Debord, του Διεθνούς κινήματος για ένα φανταστικό Bauhaus με αντιπρόσωπο τον A. Jom, και της COBRA - COpenhagen, BRussels, Amsterdam - ιδρυτικό μέλος της οποίας υπήρξε ο Constant. Σε μια εποχή όπου τα αποτελέσματα της μοντέρνας πολεοδομίας και του ορθού λόγου είχαν διαφανεί, με τις απώλειες των παγκοσμίων πολέμων και τα θύματα της αποξένωσης στη σύγχρονη πόλη, οι Situationists πρόβαλαν έναν ουσιαστικό αντίλογο. Ο αντίλογος αυτός περιείχε ριζοσπαστικές ιδέες και θεωρήσεις για την πόλη και την πολεοδομία. Μια άποψη κατά της λειτουργικότητας και του ορθολογισμού- υπέρ της ποίησης και της φαντασίας, στοιχεία που έχουν εκλείψει από την ζωή στην σύγχρονη πόλη.

Περνώντας από τη θεωρία στον σχεδιασμό, η "Νέα Βαβυλωνία" αποτελεί τη σχεδιαστική έκφραση των αρχών της Ενωτικής Πολεοδομίας (Unitary Urbanisme) και της ομάδας των Situationists. Το επίκεντρο των αρχών αυτών είναι η δημιουργία ατμόσφαιρας και καταστάσεων. Μια περιπλάνηση στην πόλη-λαβύρινθο με πολλαπλές εκπλήξεις και ανακαλύψεις, με έμφαση στο παιχνίδι. Για περισσότερα αναφορικά με τους Καταστασιακούς βλέπε:

Γ.Ι. Μπαμπασάκης, *Βορειοδυτικό Πέρασμα: Cobra, Λετριστές, Καταστασιακοί*, Αθήνα: Οξύ, 2001
S. Sadler, *The Situationist City*, Μασαχουσέτη: MIT Press, 1999

229. G. Debord, *Η Κοινωνία του Θεάματος* (μτφ. Σύλβια), Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 2000

230. Επιβεβαιώνεται από τον Craig Castleman, ο οποίος αναφέρει ότι οι writers επιζητούσαν την φήμη και μέσω του τύπου, περνώντας ατελείωτες ώρες ξεφυλλίζοντας και αποδελτιώνοντας εφημερίδες.

Castleman, *ό.π.*, σελ. 78-79

δουλειά τους. Παράλληλα, οι writers, με τη χρήση ψευδωνύμων, κατάφερναν να εκτεθούν ως θέαμα αλλά χωρίς να αλλοτριωθούν. Το γεγονός παίρνει τη θέση του θεάματος και ο δράστης τη θέση του θεατή.

Αναμφίβολα, το graffiti γεννήθηκε την περίοδο της στροφής στο μεταμοντέρνο²³¹. Θα έλεγε κανείς ότι αναπτύχθηκε υπό το φως των θεωριών αυτών. Προφανώς οι writers δεν δρουν γνωρίζοντας ή ακολουθώντας κάποιες μεταμοντέρνες αρχές, αλλά η δράση τους μπορεί να υπαχθεί σε ένα πλαίσιο περιρρέουσας μεταμοντέρνας ατμόσφαιρας. Το μεταμοντέρνο, σε επίπεδο μορφής και αισθητικής, αποδέσμευσε την αισθητική από την κατασκευή και την λειτουργία. Η πολυπλοκότητα, η αντίφαση και ο υπαινιγμός αναδεικνύονται σε παράγοντες αισθητικής ικανοποίησης, και το κτίσμα αποκτά νόημα βάσει του μηνύματος το οποίο μεταφέρει. Πρόκειται δηλαδή για μια μετατόπιση του νοήματος: το νόημα πλέον δεν παράγεται από τα μέσα προς τα έξω, αλλά αντίστροφα. Τη θέση της ηθικής πλέον καταλαμβάνει η επικοινωνία: καλή αισθητική, καλή αρχιτεκτονική, το «όμορφο», είναι οι φορείς των μηνυμάτων. Σε σχέση με την κοινωνία, το μεταμοντέρνο ούτε θα πιστέψει σε επαναστάσεις ούτε θα υποδυθεί τον ρόλο του σωτήρα, αλλά θα προτιμήσει να εκφράσει το προσωπικό, το διαφορετικό.

Είναι κοινή αντίληψη ότι το μοντέρνο κίνημα επέλεξε να παραμερίσει τις ιδιαίτερες ανάγκες συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων και προσανατόλισε την έρευνά του στον μέσο-κανονικό άνθρωπο, στη λειτουργία και την τελειότητα της μορφής. Αυτή η στροφή από το απόλυτο και το τυποποιημένο στο επισφαλές και περισσότερο προσωπικό, είναι που χαρακτηρίζει το μεταμοντέρνο ως την εποχή που η ταυτότητα γίνεται πεδίο εστίασης και οδηγεί στην ατομικότητα-ιδιαιτερότητα. Οι writers (προσ)υπογράφουν την κατάρρευση της επικρατούσας μοντέρνας αντίληψης για το χώρο και (συν) υπογράφουν ένα σύμφωνο με μια μεταμοντέρνα. Η σημασιοδότηση παίρνει τη θέση της απόλυτης σημασίας, το υποκειμενικό παίρνει τη θέση του καθαρού και αντικειμενικού.

231. Μεταμοντερνισμός (γαλλ. Post-modernisme): Θεωρία που ανέπτυξε ο Γάλλος φιλόσοφος J.F. Lyotard, τη δεκαετία του 1970. Σύμφωνα με τον Lyotard, η κοινωνία βρίσκεται πάντα σε μία φάση τεχνολογικής και επιστημονικής εξέλιξης, η οποία έχει άμεσες επιπτώσεις στην καθημερινή ζωή, όχι πάντα θετικές. Αυτή η ανάπτυξη υποχρεώνει τον άνθρωπο να προσαρμοστεί σε όλες τις τεχνικές προόδους που του παρέχει η κοινωνία. Με αυτή την έννοια, ο μεταμοντερνισμός είναι η τέχνη της προσαρμογής της ανάπτυξης στον άνθρωπο και στη διασφάλιση της ιδιαιτερότητας των κοινωνικών ομάδων. Έχει επικρατήσει και μια άλλη άποψη, η οποία, όμως, δεν ανταποκρίνεται στον ορισμό που έχει δώσει ο εμπνευστής του όρου, και αναφέρεται σε σύγχρονο καλλιτεχνικό ρεύμα αμφισβήτησης του μοντερνισμού. Πηγή: Α. Διαμαντίδης, *Λεξικό των -ισμών*, Αθήνα: Γνώση, Αθήνα, σελ. 170

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Μανώλης Ανδριωτάκης, στο βιβλίο του *Σχέδια Πόλης* (2005), αφήνει να εννοηθεί ότι θεωρεί τους writers μεταμοντέρνους ακτιβιστές, χωρίς όμως ποτέ να τους αποκαλέσει έτσι. Ένας τέτοιος χαρακτηρισμός είναι σωστός μόνο για τα παραδείγματα²³² (πχ. Banksy, Obey Giant, Ron English κ.ο.κ.) τα οποία επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο ίδιος στο βιβλίο του, αλλά λανθασμένος αν προσπαθεί κανείς να περιγράψει το σύνολο των writers. Το graffiti, όπως είδαμε, είναι έμμεσα επηρεασμένο από την μεταμοντέρνα σκέψη, αλλά ουδεμία σχέση έχει με τον ακτιβισμό²³³, σκοπός του οποίου είναι να ευαισθητοποιήσει τους πολίτες για συγκεκριμένα ζητήματα που τον αφορούν. Το σύνολο των writers, ή τουλάχιστον η συντριπτική πλειοψηφία τους, δεν έχει στόχο να περάσει συγκεκριμένα μηνύματα που αφορούν την κοινωνία.

Εν τέλει, το graffiti δεν προσπαθεί να είναι ούτε επαναστατικό ούτε να περάσει αντιεξουσιαστικά, πολιτικά ή άλλα μηνύματα. Αντιμάχεται την έννοια της επιβεβλημένης τάξης, που συνήθως συγχέεται με το «όμορφο». Διεκδικεί μια εφήμερη προσωποποίηση²³⁴ της έννοιας αυτής, μετατρέποντάς την σε αφήγηση: το κτήριο-αντικείμενο γίνεται κτήριο-ανάγνωσμα, το κτήριο ως συμπαραγωγή, το κτήριο που επικοινωνεί. Αν το graffiti είχε μανιφέστο ίσως αυτό να έμοιαζε με τον λόγο του Robert Venturi: αφορισμός, ειρωνεία, ή *πολυπλοκότητα και αντίφαση*²³⁵. Η αρχιτεκτονική ως επικοινωνιακό μέσο παίρνει τη θέση του καθαρού και απόλυτου που εγκαθιδρύονται κατά τον μοντερνισμό. Το graffiti μοιάζει με τη γνωστή πινακίδα του Venturi που διαλαλεί

232. Ανδριωτάκης, ό.π., σελ. 21-24, 49-52

233. Ακτιβισμός (γαλλ. *activisme*) (1) Όρος που, από επιστημονική άποψη, δηλώνει τη σπουδαιότητα της πρακτικής εφαρμογής των επιστημονικών ανακαλύψεων, σύμφωνα με το δόγμα «η γνώση είναι δύναμη». (2) Τελευταία, με τον όρο αυτό σηματοδοτείται ο τρόπος που ενεργούν οι «ακτιβιστές», όπως ονομάζονται τα άτομα που είναι συνήθως μέλη κάποιων πολιτικών ή κοινωνικών οργανώσεων. Με τις άμεσες και εντυπωσιακές ενέργειες ή παρεμβάσεις τους, που επιδιώκουν πάντα να έχουν ειρηνικό χαρακτήρα, προσπαθούν να προσελκύσουν αρχικά το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης και κατόπιν να την ευαισθητοποιήσουν στα θέματα για τα οποία αγωνίζονται και θεωρούν ότι την αφορούν.

Πηγή: Διαμαντίδης, ό.π., σελ. 19

234. Για την προσωποποίηση (*customization*), ο Θανάσης Μουτσόπουλος ισχυρίζεται ότι είναι «η προσπάθεια του ανώνυμου πολίτη να επέμβει στα απρόσωπα βιομηχανικά προϊόντα εν σειρά παραγωγής, και να τους δώσει μια αίσθηση χειροποίητου». Θ. Μουτσόπουλος στο *Ιωσηφίδης... Στο Δρόμο*, ό.π., σελ. 213

235. Μετάφραση του τίτλου του ομώνυμου βιβλίου R. Venturi, Β' έκδοση, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 2002

«είμαι μνημείο»²³⁶, μόνο που σε αυτήν την περίπτωση δεν διαφημίζει το κτήριο αλλά τον writer, αυτόν που δηλώνει «με λένε τάδε και υπάρχω», διαφημίζει την ύπαρξη του. Δεν διαφημίζει το αντικείμενο αλλά το υποκείμενο. Το graffiti, κατά μία έννοια, υπογραμμίζει και επιβεβαιώνει τη στροφή στη μεταμοντέρνα σκέψη, μια στροφή προς την ποικιλία, την αντίφαση, το καθημερινό, το κοινωνικό υποκείμενο, τη διαφορά. Επιζητά τη *δημόσια παρουσία* που του προσφέρει αυτό το πλαίσιο αμφισβήτησης της επικρατούσας αντίληψης για το χώρο, όχι μέσω μιας φυσικής παρουσίας, αλλά μέσω μιας αισθητικής έκφρασης της εικονικής ταυτότητας. Οι ταυτότητες κατοικούν (σ)τις μορφές.

6.2 Ποιον χώρο επιλέγει το graffiti, πώς τον χρησιμοποιεί και γιατί

Ο Richard Sennett ισχυρίζεται ότι στη σημερινή πόλη επικρατεί ένας φόβος δημόσιας παρουσίας, μια απόσυρση από το δημόσιο. Η απόσυρση αυτή δεν σημαίνει φυσική απουσία αλλά την απουσία δημόσιας έκφρασης. Άλλωστε, από την πόλη που σκιαγράφησε ο Charles Baudelaire²³⁷ μέχρι και αυτή που ζούμε σήμερα, η πόλη όχι μόνο δεν εμφανίζεται κενή, αντίθετα μάλιστα, εμφανίζει μια πρωτοφανή ελευθερία κίνησης. Κατά τον Sennett «σήμερα βιώνουμε μια άνεση κίνησης, άγνωστη σ' οποιονδήποτε προγενέστερο αστυακό πολιτισμό, κι εν τούτοις η κίνηση έγινε η πιο αγχώδης από τις καθημερινές μας δραστηριότητες»²³⁸. Πέρα όμως από αυτήν την κινητικότητα, τα άτομα που απαρτίζουν το πλήθος παρουσιάζουν ελάχιστη έως αδιάφορη σχέση μεταξύ τους. Η παρεκκλίνουσα συμπεριφορά, κατά τον Sennett, είναι η ελευθερία που προσφέρει αυτό το αδιάφορο πλήθος²³⁹. Συνεχίζει λέγοντας ότι η πόλη είναι το περιβάλλον που ενθαρρύνει τη συγκέντρωση της διαφοράς και την έκθεσή της, για να καταλήξει όμως να πει ότι «στην διαφορά αυτή οι άνθρωποι αντιδρούν με αδιαφορία [...] μια αντίδραση απεμπλοκής»²⁴⁰. Σε αυτή την αδιαφορία, ως αποτέλεσμα υπερδιέγερσης, αναφερόταν ο Georg Simmel όταν μίλησε για τη στάση «μπλαζέ»²⁴¹. Η πόλη και οι κάτοικοί της

236. "I am a monument". R. Venturi, *Learning from Las Vegas*, Βοστώνη: MIT Press, 1977, σελ. 156

237. W. Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002, σελ. 17-80

238. Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας...*, ό.π., σελ. 29

239. Sennett, *The Conscience of the Eye...*, ό.π., σελ. 126

240. Ό.π., σελ. 129

241. G. Simmel, *Πόλη και Ψυχή* (μτφ. Λυκιαρδόπουλος Γ.), Αθήνα: Έρασμος, σελ. 19.

γίνονται ένα απλό θέαμα²⁴² που συγχέονται με τη διαφήμιση, η διαφορά και η έκφρασή της γίνονται μια απλή παράθεση της ποικιλίας.

Ήδη από τις πρώτες γραμμές αυτού του κειμένου εκφράστηκε η υπόθεση ότι στη συγκεκριμένη δραστηριότητα συμμετέχουν άτομα απογοητευμένα από το περιβάλλον που ζουν. «Η διαμάχη με το περιβάλλον κάνει κάθε ζώο να στρέψει την προσοχή του στο περιβάλλον που ζει [...] Η απογοήτευση κάνει το άτομο να συμμετάσχει στο περιβάλλον με τα υλικά που το ίδιο του προσφέρει»²⁴³. Σε αυτή την κατάσταση είναι που το άτομο αισθάνεται εκτεθειμένο στο ίδιο του το περιβάλλον. Η απογοήτευση που προκαλεί ο σημερινός τρόπος βίωσης της πόλης λειτουργεί ως εφελκυστήρας για την αλλαγή του, την επανανοηματοδότησή του. Μέσα στο περιβάλλον της πόλης που, κατά τον μοντερνισμό, του είχε δοθεί μια συγκεκριμένη χροιά, ενός απόλυτου τρόπου βίωσης και ενός συγκεκριμένου ανθρώπου²⁴⁴, η απογοήτευση παίρνει τη μορφή μιας αναζήτησης του επισφαλούς, της αβεβαιότητας. Έτσι, το graffiti, μπορεί να ιδωθεί ως μια πρακτική από άτομα απογοητευμένα από το περιβάλλον τους, τα οποία όμως δραστηριοποιούνται με στόχο την αλλαγή του, τόσο σε επίπεδο αισθητικής όσο και σε επίπεδο ηθικής.

Σε μια κοινωνία που προβάλλει τον εαυτό της στην πόλη, η διαφορά εγγράφεται με όρους κυριαρχίας ή κοινωνικής ήττας, με όρους δύναμης και φήμης. Αυτοί οι όροι του «παιχνιδιού» γίνονται αντιληπτοί από τους writers, οι οποίοι σπεύδουν να την εφαρμόσουν. Έτσι, πάνω στην εγγεγραμμένη δύναμη των άλλων, οι writers αντιπαραβάλλουν τη δική τους δυναμική παρουσία, διεκδικώντας τη φήμη αλλά με άλλους όρους. Με λίγα λόγια, το graffiti απαντά στη δημόσια απόσυρση με μια ιδιότυπη, μη φυσική, δημόσια παρουσία και στη μονομερή αισθητική επιβολή με μια προσωποποίησή της.

Ποιον χώρο όμως επιλέγει το graffiti και γιατί; Εάν, για παράδειγμα, ένας writer βάψει τον τοίχο του δωματίου του είναι graffiti; Η απάντηση είναι πως όχι. Η πράξη του δεν αποτελεί graffiti αλλά μια τοιχογραφία με αισθητική graffiti. Το graffiti δε νοείται εκτός του δημόσιου χώρου γιατί παύει να είναι δημόσια (επι)γραφή, παύει να επικοινωνεί και να διεκδικεί φήμη. Αν δεν υπάρχει δημόσιος χώρος για να προβάλει και να διαδώσει τη φήμη, και αν δεν υπάρχει φήμη και ανταγωνισμός προς την κατάκτησή της, δεν υπάρχει graffiti.

242. Debord, *ό.π.*

243. Sennett, *ό.π.*, σελ. 213

244. Βλέπε για παράδειγμα το Modulor του Le Corbusier.

Αλλά από πού πηγάζει αυτή η εμμονή για το δημόσιο χαρακτήρα του graffiti; Γιατί σήμερα νεαρά άτομα επιλέγουν, τόσο υπό συνθήκες ανομίας όσο και επικίνδυνες για την ίδια τους τη ζωή, να διεκδικήσουν φήμη κατ' αυτόν τον τρόπο; Ποια η σημασία του χώρου προς την επίτευξη αυτού του στόχου; Ποια χωρική στρατηγική ακολουθούν; Με λίγα λόγια, η ερώτηση που προσπαθεί να βρει απάντηση εδώ είναι το τι επιζητά το graffiti και γιατί, και με ποιον τρόπο χρησιμοποιεί τον χώρο για να επιτύχει τους στόχους του. Εν τέλει, προσπαθούμε να καταλάβουμε *πού* εμφανίζεται, *πώς* το καταφέρνει και *γιατί*, δηλαδή τον λόγο που κρύβεται πίσω από τη συγκεκριμένη *επιλογή του χώρου*, την *χωρική στρατηγική* και τα *αίτια* πίσω από αυτή τη δραστηριότητα.

6.2.1 Πού: Η δύναμη του δημόσιου και η σημασία του ιδιωτικού

Στο τελευταίο βιβλίο της «τριλογίας»²⁴⁵ του για την αστική κουλτούρα, *The Conscience of the Eye*²⁴⁶, ο Richard Sennett αναζητά, μέσα από τις πολλαπλές μεταμορφώσεις του δημόσιου χώρου, τις ρίζες και τις ιδέες που κρύβονταν πίσω από αυτόν μέχρι σήμερα. Ο ίδιος δηλώνει στην εισαγωγή της προαναφερθείσας μελέτης του ότι «ο σύγχρονος άνθρωπος υποφέρει από μια διαίρεση του μέσα και του έξω. Αυτή η διαίρεση είναι μεταξύ της υποκειμενικής και της κοινωνικής εμπειρίας, μεταξύ του «εγώ» (self) και της πόλης»²⁴⁷. Κατά την άποψή του «τίποτα δεν είναι πιο καταραμένο στην κοινωνία μας από τη συνεχιζόμενη δύναμη αυτής της διαίρεσης»²⁴⁸. Κατανοούμε λοιπόν τη σημασία αυτής της διαίρεσης του δημόσιου και του ιδιωτικού, τόσο στο επίπεδο του ατόμου από τους άλλους όσο και στο επίπεδο του χώρου.

Το graffiti για να υπάρξει χρειάζεται κοινό, κάτι που το ιδιωτικό δεν μπορεί να προσφέρει. Αυτό που προσπαθούμε εδώ δεν είναι τίποτα περισσότερο από το να καταλάβουμε γιατί το graffiti επιλέγει τον δημόσιο χώρο για να εκτεθεί. Για να αντιληφθούμε όμως την πιθανή δύναμη που προσφέρει το δημόσιο στους writers, πρέπει πρώτα να το ορίσουμε. Για να ορίσει όμως κανείς την έννοια «δημόσιο» πρέπει πρώτα να ορίσει τη συμπληρωματική

245. Στην σελίδα xiv του βιβλίου του *The Conscience of the Eye*, ο Sennett δηλώνει ότι αποτελεί το τελευταίο μέρος της τριλογίας των βιβλίων *The Fall of Public Man* (1977) και της νουβέλλας *Palais Royal* (1986). Το πρώτο έχει μεταφραστεί στα ελληνικά Sennett, *Η τυραννία της οικειότητας...*, *ό.π.*

246. Sennett, *The Conscience of the Eye...*, *ό.π.*

247. *Ο.π.*, σελ. xii

248. *Ο.π.*, σελ. 9

της, δηλαδή την έννοια «ιδιωτικό». Ελλοχεύει άλλωστε ο κίνδυνος αδυναμίας ορισμού αν κανείς περιοριστεί σε μία από τις δύο, διότι οι συγκεκριμένες αποτελούν αχώριστο εννοιακό ζεύγος.

6.2.1.1 Το ιδιωτικό

Οι ορισμοί της λέξης «ιδιωτικό» συχνά συνδυάζονται ή βασίζονται στον ορισμό και το νόημα της λέξης «δημόσιο». Μάλιστα είναι τόσο αμφιπροσδιοριζόμενες οι έννοιες αυτές, που μοιάζει η μία να μην έχει νόημα χωρίς την άλλη. Ζώντας κανείς στην ιδιωτική σφαίρα, δηλαδή μια ιδιωτική ζωή, συνοδεύεται με την αρνητική έννοια της απόσυρσης από τη δημόσια ζωή²⁴⁹. Η Hanna Arendt μάλιστα φτάνει σε σημείο να πει ότι «ο ιδιωτικός άνθρωπος είναι σαν να μην υπήρξε»²⁵⁰, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο *στερητικό χαρακτήρα στο ιδιωτικό*.

Στη σημερινή του χρήση, το ιδιωτικό²⁵¹, κατά το Λεξικό Τριανταφυλλίδη, ορίζεται ως: κάτι που δεν ανήκει στο κοινωνικό σύνολο ή στο κράτος αλλά σε ιδιώτη και είναι αντίθετο με το δημόσιο, κρατικό, δημοτικό, κοινοτικό· κάτι που ανήκει σε ιδιώτη και δεν προορίζεται για εξυπηρέτηση του κοινού· κάτι που δεν έχει επίσημο χαρακτήρα· αυτό που αναφέρεται αποκλειστικά σε ορισμένο πρόσωπο και δεν ενδιαφέρει τους άλλους, δηλαδή είναι προσωπικό.

Η ιδιωτική σφαίρα, συνεπώς, είναι το κομμάτι της ζωής που βρίσκεται υπό τον έλεγχο του ατόμου, εκτός της δημόσιας παρατήρησης και γνώσης, που είναι προσωπικό και αδιάφορο, αλλά που χρήζει προστασίας και είναι

249. A. Madanipour, *Public and Private Spaces of the City*, Λονδίνο: Routledge, 2003, σελ. 39

250. H. Arendt, *Η Ανθρώπινη Κατάσταση* (μτφ. Ροζάνης Σ., Λυκιαρδόπουλος Γ.), Αθήνα: Γνώση, 1986, σελ. 86

251. ιδιωτικός -ή -ό [iðiotikos] Ε1 : **1α.** που δεν ανήκει στο κοινωνικό σύνολο ή στο κράτος, παρά σε ιδιώτη. ANT δημόσιος, κρατικός, δημοτικός, κοινοτικός: Ιδιωτική περιουσία / επιχείρηση / κληνική. Ιδιωτικό σχολείο. Ιδιωτικό κεφάλαιο. Ο ~ τομέας της οικονομίας, το σύνολο των οικονομικών δραστηριοτήτων των ιδιωτών. ANT δημόσιος. Ιδιωτική πρωτοβουλία. **β.** που ανήκει σε ιδιώτη και δεν προορίζεται για εξυπηρέτηση του κοινού: ~ κήπος / δρόμος / γκαράζ. Ιδιωτικά μέσα μεταφοράς. Ιδιωτικό αυτοκίνητο / αεροπλάνο. Αυτοκίνητο ιδιωτικής χρήσης (ΙΧ). || για εργαζόμενο σε ιδιωτική επιχείρηση: ~ υπάλληλος / εκπαιδευτικός. ~ αστυνομικός, ντέτεκτιβ. γ. (νομ.) Ιδιωτικό δίκαιο, που αφορά τις σχέσεις μεταξύ φυσικών ή νομικών προσώπων: Διεθνές Ιδιωτικό Δίκαιο. Νομικό πρόσωπο ιδιωτικού δικαίου (ΝΠΙΔ). Σύμβαση ιδιωτικού δικαίου. **2.** που δεν έχει επίσημο χαρακτήρα, που τον κάνει κάποιος όχι με την επίσημη ιδιότητά του αλλά ως ιδιώτης: Ιδιωτικό συμφωνητικό, που δε γίνεται ενώπιον επίσημης ή δημόσιας αρχής. **3.** για ό,τι αναφέρεται αποκλειστικά σε ορισμένο πρόσωπο και δεν ενδιαφέρει τους άλλους· προσωπικός: Δε σας επιτρέπω να επεμβαίνετε στην ιδιωτική μου ζωή. Πρόκειται για ιδιωτική υπόθεση που δε σας αφορά. || Ο δημόσιος και ο ~ βίος των αρχαίων Ελλήνων. ιδιωτικά ΕΠΙΡΡ κυρίως στη σημ. 2. [λόγ. < αρχ. ?ιδιωτικός & σημδ. γαλλ. prive, αγγλ. private, γερμ. Privat-]

ιερό για το άτομο που το διεκδικεί. Επαγωγικά, ο ιδιωτικός χώρος είναι το κομμάτι του χώρου που ανήκει σε, ή ελέγχεται από, κάποιο άτομο, χρησιμοποιείται αποκλειστικά από αυτό το άτομο και διατηρεί το δημόσιο σε απόσταση. Μεγάλο μέρος της ιδιωτικής σφαίρας ξεδιπλώνεται σε ιδιωτικούς χώρους, χωρίς αυτό απαραίτητα να σημαίνει ότι δεν συμβαίνει κάτι αντίστοιχο και στους δημόσιους.

Από την έννοια του ιδιωτικού ανακύπτει και η έννοια της ιδιωτικότητας. Με λίγα λόγια, μπορεί κανείς να την ορίσει ως την επιλογή απόσυρσης από την κοινωνία και τους άλλους, ως την διαφύλαξη της απομόνωσης, ως τη διάθεση για μυστικότητα²⁵². Το δικαίωμα για ιδιωτικότητα είναι νομικά κατοχυρωμένο και μπορεί κανείς να το συνοψίσει στον ορισμό «το δικαίωμα να σε αφήνουν μόνο»²⁵³. Η ιδιωτικότητα είναι μια μορφή ελέγχου της εγγύτητας και της πρόσβασης προς τον Εαυτό κάποιου ατόμου, δηλαδή έχει χωρικές προεκτάσεις, οι οποίες με τη σειρά τους εκφράζονται στον πραγματικό ιδιωτικό χώρο. Επί της ουσίας, η διαφορά ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια σφαίρα, από τη σκοπιά της ιδιωτικότητας, δεν είναι παρά «η διαφορά ανάμεσα σε όσα πρέπει να δείχνονται και σε όσα πρέπει να κρύβονται»²⁵⁴. Το ενδιαφέρον της υπεράσπισης και της διασφάλισης της ιδιωτικότητας συνδέεται με τον φόβο παραβίασής της. Η παραβίαση αυτή συνεπάγεται απώλεια ελέγχου του ατόμου στην ιδιωτική του σφαίρα. Γίνεται έτσι κατανοητό ότι το ιδιωτικό είναι πάνω από όλα μια διαρκής διεκδίκηση ελέγχου στη δημόσια πρόσβαση.

252. Madanipour, ό.π., σελ. 41

253. O Ali Madanipour αναφερόμενος στους Ernst και Schwartz (1962). Ό.π., σελ. 42

254. Arendt, ό.π., σελ. 103

Η ιδιωτικότητα, ως σχέση απόστασης από το δημόσιο, ως καταφύγιο²⁵⁵, νομιμοποιείται με την έλευση της ιδιωτικής ιδιοκτησίας. Άλλωστε, όπως σημειώνει η Hanna Arendt “η βαθύτατη σχέση μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου είναι φανερή στο ζήτημα της ιδιωτικής ιδιοκτησίας”²⁵⁶. Μόνο στην τελευταία βρίσκει η ιδιωτική σφαίρα την πραγματική ενσάρκωσή της. Ιστορικά, στη συζήτηση για το δημόσιο και το ιδιωτικό, το τελευταίο εκπροσωπείται και συχνά ταυτίζεται με την ιδιωτική ιδιοκτησία, η οποία με τη σειρά της εκφράζει τον έλεγχο του ατόμου πάνω στην υλικά πραγματωμένη χωρική μορφή. Ο έλεγχος αυτός λαμβάνει χώρα περισσότερο στα «όρια» της ιδιοκτησίας, παρά στο σύνολό της.

255. Η θεώρηση του ιδιωτικού ως «καταφύγιο» (sanctuary και refuge) και του «έξω» ως το πεδίο διαφορετικότητας και χάους, χρησιμοποιείται και από τον Richard Sennett.

Ο ίδιος, μιλώντας για τη Βικτοριανή εποχή, σημειώνει ότι η έννοια του καταφυγίου σταματά να εντοπίζεται στην εκκλησία και προβάλλεται στο σπίτι. Αναφερόμενος στον λόγο του John Ruskin, πιστεύει ότι, σε αυτή την περίπτωση, το σπίτι καλείται να παίξει τον ρόλο του κοσμικού καταφυγίου, να γίνει ο “γεωγραφικός τόπος της ασφάλειας”. Συνεχίζοντας την ιστορική του αναζήτηση θίγει το ζήτημα της κλίμακας, πώς δηλαδή οι θηριώδεις καθεδρικοί-καταφύγια αντικαθίστανται από τα μικρά σπίτια-καταφύγια. Αναφερόμενος στο Comte de Saint-Simon αυτή τη φορά, επισημαίνει ότι εκείνη την περίοδο η πρόσωπο με πρόσωπο ανταλλαγή θεωρούνταν ο μοναδικός τρόπος καθαρής επικοινωνίας, ταυτόχρονα όμως, αποφαίνεται ότι αυτή καλείται να στεγαστεί στο προστατευτικό εσωτερικό, στη μικρή κλίμακα. Το επόμενο παράδειγμα που δανείζεται ο Sennett είναι αυτό του Γερμανού κοινωνιολόγου Ferdinand Tönnies, ο οποίος επινόησε τη διαφορά μεταξύ του Gemeinschaft, δηλαδή την πρόσωπο με πρόσωπο κοινωνική σχέση η οποία λάμβανε χώρα σε μικρούς και κοινωνικά εσώκλειστους χώρους, και του Gesellschaft, δηλαδή μια κοινωνική ανταλλαγή και σχέση περισσότερο εκτεθειμένη και βουβή. Η αναφορά και στους τρεις προαναφερθέντες μπορεί να συνοψιστεί σε έναν κοινό, ανείπωτο, παρανομαστή: το μέσα, είτε σαν οίκος είτε σαν κλίμακα, ταυτίζεται με την κοινωνικοποίηση.

Ο Sennett μας μεταφέρει στη Βιομηχανική Επανάσταση, που κατά τον ίδιο, κουβαλάει μαζί της μια πρωτόγνωρης έντασης απαίτηση για εγκόσμιο καταφύγιο. Αυτή η ανάγκη που έγινε απαίτηση ήταν βασισμένη στην πίστη ότι το καταφύγιο προσφέρει ψυχολογική προστασία από τον τότε ραγδαία αναπτυσσόμενο κόσμο. Πέρα όμως από αυτό, προσέφερε, κατά τον Sennett, την υπό-σχηση για ψυχολογική εξέλιξη, όπως για παράδειγμα προσφέρει αυτήν την υπόσχεση το κελί ενός μοναχού.

Σε όλες τις παραπάνω αναφορές είναι εμφανές ότι υπάρχει δυσκολία ορισμού, και κατ’ επέκταση σχεδιασμού, της νέας αυτής απαίτησης για ένα κοσμικό καταφύγιο που θα παίξει τον ρόλο που έπαιζε μέχρι πρότινος ο ναός. Συνακόλουθα, το νέο στοιχείο στην παραγωγή του χώρου θα γίνει η κατοικία, πράγμα αδιανόητο μέχρι εκείνη την εποχή. Ο δημόσιος κόσμος του δρόμου ήταν εγκληματικός και πολύπλοκος. Σε αντίθεση, ο ιδιωτικός προσέφερε τάξη και καθαρότητα μέσω της διαίρεσης των αρμοδιοτήτων στο κάθε δωμάτιο. Βέβαια, αντίθετα με τη μεσαιωνική ασυνέχεια μεταξύ χάους και καθαρότητας, εδώ παρατηρείται μια διαδικασία θρυμματισμού, ή καλύτερα πολλαπλής διαίρεσης, που ξεκινά από την δημόσια σφαίρα και μεταφέρεται στην ιδιωτική. Κατά τον Sennett, αυτός ο διαχωρισμός, αποτέλεσμα της πολλαπλής διαίρεσης, δημιούργησε την απομόνωση στους κόλπους της οικογένειας, όπως είχε πράξει σε προηγούμενους χρόνους μεταξύ της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής. Το εσωτερικό θα είναι ο μόνος χώρος αλήθειας σε αντίθεση με το ψεύτικο έξω, αφού “το περιβάλλον εξωθεί τους ανθρώπους να θεωρούν τη δημόσια σφαίρα άνευ νοήματος”. Η πραγματική επικοινωνία παίρνει εσωτερικό χαρακτήρα, αφού το έξω δεν μπορεί να αποτελέσει το πεδίο ειλικρινούς συνδιαλλαγής.

Sennett, *The Conscience of the Eye...*, ό.π., σελ. 17-28

256. Arendt, ό.π., σελ. 89

Το όριο αυτό είναι το πεδίο διεκδίκησης και συνδυάζει τόσο προσωπικά όσο και απρόσωπα χαρακτηριστικά σε σχέση με τον χώρο. Για κάποιον που έχει υπό την κατοχή του μια ιδιωτική ιδιοκτησία, η μεταχείριση του ορίου του συνεπάγεται μια μάχη δύναμης και ελέγχου για τη διατήρηση αυτού και, κατ’ επέκταση, εμπεριέχει ένα βαθμό συναισθηματικής σύνδεσης, αφού η διατήρησή του προσφέρει αδιαμεσολάβητη προσωπική έκφραση. Από την άλλη, το όριο και η ιδιοκτησία εμπεριέχουν ένα βαθμό αφαίρεσης και απροσωπίας, αφού μετατρέπεται σ’ ένα ακόμα υλικό αγαθό, με συγκεκριμένη ανταλλακτική αξία και νομική καταχώρηση²⁵⁷. Το όριο μπορεί να πάρει δύο μορφές: μπορεί να είναι το στοιχείο εκείνο που διαιρεί ή εκείνο που επικοινωνεί και φέρνει τις επικράτειες του δημόσιου και του ιδιωτικού πιο κοντά.

Σύμφωνα με την πρώτη προσέγγιση, τόσο για αυτούς που υπεραμύνονται του ιδιωτικού από τη δημόσια παρείσφρηση όσο και για αυτούς που υπερασπίζονται το δημόσιο από μια πιθανή ιδιωτική καταπάτηση, το όριο είναι σημαντικό και παίζει τον ρόλο της οριοθέτησης και της προστασίας της μιας επικράτειας από την άλλη, δηλαδή τον ρόλο της διαίρεσης. Ουσιαστικά, το όριο ρυθμίζει το επίπεδο τόσο της απόκρυψης και της έκθεσης όσο και το αντίστοιχο της πρόσβασης και του αποκλεισμού της μιας επικράτειας από την άλλη και, κάνοντάς το, οι κοινωνικές σχέσεις παίρνουν χωρική διάσταση. Από αυτήν την οπτική, τα αστικά κτήρια αποτελούν το υπόβαθρο όπου ασκείται αυτή η ένταση. Άλλωστε, ο χώρος της πόλης διαμορφώνεται από μια σειρά ορίων, δηλαδή μια ποικιλία μορφών και επιπέδων άσκησης αυτής της έντασης, το καθένα από τα οποία έχει διαφορετικούς σχηματισμούς και νοήματα. Είναι μια διαδικασία μέσω της οποίας ο χώρος συνεχώς διαιρείται και ανασχηματίζεται προσδίδοντας και λαμβάνοντας νόημα από τις κοινωνικές σχέσεις που επενεργούν στα όρια. Έτσι, *ο μετασχηματισμός των κοινωνικών σχέσεων συνοδεύεται από τον αντίστοιχο στο επίπεδο των ορίων*, αφού στην εκάστοτε χρονική και κοινωνική συγκυρία, η αλλαγή στα όρια είναι μια αλλαγή χώρων, χρήσεων και νοημάτων. Το όριο δηλαδή είναι εξαιρετικής σημασίας στην ανθρώπινη ιστορία. Για παράδειγμα, στην αρχαία Ελλάδα, ο νόμος ταυτιζόταν με την οριακή γραμμή που ξεχώριζε τα νοικοκυριά, ήταν «ένα είδος νεκρής ζώνης μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, καλύπτοντας και προστατεύοντας και τις δύο σφαίρες, ενώ ταυτοχρόνως διαχώριζε τη μια από την άλλη [...] Αυτός ο εν είδει τείχους νόμος ήταν ιερός, αλλά μόνο ο

257. Madanipour, ό.π., σελ. 53

περίβολός του ήταν πολιτικός»²⁵⁸. Η Hanna Arendt σημειώνει ότι η λέξη νόμος, που προέρχεται από το νέμειν, σημαίνει διανέμω και κατέχω, όπως επίσης ενοικώ²⁵⁹. Έτσι, ο συνδυασμός νόμου και φραγμού στη λέξη αυτή παρουσιάζει με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο τη σημασία της διαίρεσης των δύο επικρατειών ιστορικά. Το όριο μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού είναι μια έκφραση δύναμης που χωρίζει τον χώρο, δίνοντας στο κάθε μέρος διαφορετικά νοήματα, και προσδοκώντας από την εκάστοτε επικράτεια να συμμορφωθεί με αυτά. Το όριο, υπό αυτή τη λογική, είναι ο τόπος όπου εκφράζεται τόσο η κυριότητα μιας ιδιωτικής ιδιοκτησίας όσο και η αμφισβήτησή της.

Σύμφωνα με τη δεύτερη προσέγγιση, το όριο μπορεί να παίζει ρόλο επικοινωνιακό, δηλαδή να καταστεί πεδίο αλληλεπίδρασης (interface) και συνδιαμόρφωσης. Είναι τότε που μπορεί κανείς να αποκαλέσει το όριο κατώφλι²⁶⁰. Η δεύτερη αυτή περίπτωση δεν σημαίνει ότι αναιρεί την πρώτη, αφού η διαίρεση συνεχίζει να υπάρχει. Άλλωστε, όπως πολύ εύστοχα διερωτάται ο Ali Madanipour «εάν το όριο αφαιρεθεί, πώς μπορεί να γίνει ο διαχωρισμός;»²⁶¹, πώς μπορεί δηλαδή να οριστεί είτε η μια είτε η άλλη επικράτεια; Το όριο ως επικοινωνιακό πεδίο σημαίνει μια αλληλοδιείσδυση των επικρατειών και θέτει την αισθητική ως όπλο αυτής της αναμέτρησης. Ο μεγάλος βαθμός αμφισημίας και απροσδιοριστίας, και η συνεπακόλουθη δυνατότητα παρερμηνείας του ορίου, το καθιστούν ιδανικό τόπο για graffiti, το οποίο, σπλισμένο με αισθητική, αναμετράται διεκδικώντας το.

Συνοψίζοντας λοιπόν, η εγκαθίδρυση της ιδιωτικής σφαίρας προσφέρει στο άτομο τη δυνατότητα να ρυθμίζει την ισορροπία μεταξύ της έκθεσης και της απόκρυψης, της πρόσβασης και τους αποκλεισμού, του κοινού με το ίδιο. Με τη σειρά του, ο ιδιωτικός χώρος είναι το κομμάτι του χώρου που μένει κρυμμένο από τη δημόσια σφαίρα, δηλαδή είναι ασήμαντο και αδιάφορο, ελέγχεται από το άτομο και συχνά συνδέεται με την κυριότητα της ιδιοκτησίας. Ο έλεγχος αυτός γίνεται η έκφραση της δύναμης του ατόμου στο δημόσιο μέσω του ορίου. Το όριο είναι το πεδίο στο οποίο εκφράζεται και νομιμοποιείται η κύρια ιδιότητα του χώρου, σε τέτοιο βαθμό που φτάνει να επιβάλλεται στο δημόσιο. Το όριο είναι η διαίρεση και η ταυτόχρονη ενοποίηση των δύο επικρατειών, είναι το πεδίο στο οποίο καθίστανται συγκρίσιμες. Είναι προϋπόθεση και

258. Arendt, ό.π., σελ. 92

259. Ο.π., σελ. 92

260. Στο βιβλίο του Σ. Σταυριδής, *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002, σελ. 285-403

261. Madanipour, ό.π., σελ. 60

αποτέλεσμα ταυτόχρονα αυτής της διαίρεσης. Από τη μία μεριά είναι ιδιωτικό, εννοώντας τους τίτλους ιδιοκτησίας και τα δικαιώματα που απορρέουν από αυτούς, από την άλλη επιβάλλεται στο δημόσιο διαμορφώνοντάς το.

6.2.1.2 Το δημόσιο

Ένας πρώτος ορισμός του δημόσιου μπορεί να είναι το αντίθετο του ιδιωτικού, κάτι τέτοιο ωστόσο χρειάζεται αποσαφήνιση. Ένας άλλος συνήθης ορισμός είναι η ταύτιση του δημόσιου με το κρατικό. Ένας τρίτος μπορεί να είναι αυτός που βλέπει το δημόσιο ως κοινό. Ίσως και οι τρεις ορισμοί να έχουν μια δόση αλήθειας και να βοηθούν στην κατανόηση του δημόσιου και του δημόσιου χώρου κατ' επέκταση.

Στη σημερινή του χρήση, το δημόσιο²⁶², κατά το Λεξικό Τριανταφυλλίδη, ορίζεται ως: κάτι που ανήκει ή που αναφέρεται στο κράτος ή που έχει σχέση με αυτό · αυτό που σχεδιάζεται και πραγματοποιείται από το κράτος ή από τις υπηρεσίες του · κάτι που ανήκει στο κράτος και είναι αντίθετο με το ιδιωτικό · αυτό που έχει σχέση με το λαό, με τον πληθυσμό (μιας πόλης, περιοχής, χώρας κτλ.) ή με το κοινό · κάτι που προορίζεται για το κοινωνικό σύνολο, για το κοινό και είναι αντίθετο του ιδιωτικού · αυτό που γίνεται έτσι ώστε να μπορεί να παρευρεθεί και να συμμετάσχει όποιος θέλει.

262. δημόσιος -α -ο [dimosios] Εθ λόγ. γεν. και δημοσίου, δημοσίας, πληθ. και δημοσίων : 1. που ανήκει ή που αναφέρεται στο κράτος, που έχει σχέση με αυτό: Οι δημόσιες υποθέσεις. Δημόσια οικονομία*. Δημόσια οικονομικά*. Δημόσιο χρέος / συμφέρον / έγγραφο. ~ υπάλληλος. ~ άντρας, ο πολιτικός. Δημόσια διοίκηση*. Δημόσια Επιχείρηση Ηλεκτρισμού (ΔΕΗ). || (νομ.) Δημόσιο δίκαιο*. Οργανισμός δημοσίου δικαίου. ~ κατήγορος, ο εκπρόσωπος του νόμου σε ορισμένα δικαστήρια· (πρβ. εισαγγελέας). || (ως ουσ.) το δημόσιο, το κράτος: Υπάλληλος του δημοσίου. Καταδικάστηκε για χρέη προς το δημόσιο. 2α. που σχεδιάζεται και πραγματοποιείται από το κράτος, από τις κρατικές υπηρεσίες: Δημόσια δαπάνη / εκπαίδευση. Δημόσια έσοδα / έξοδα / έργα. Δημόσιες επενδύσεις. (λόγ. έκφρ.) δημοσία δαπάνη*. β. που ανήκει στο κράτος. ANT ιδιωτικός: Δημόσια υπηρεσία / επιχείρηση / έκταση / ιδιοκτησία. Δημόσιο κτίριο. Ο ~ τομέας της οικονομίας. ~ δρόμος. 3. που έχει σχέση με το λαό, με τον πληθυσμό (μιας πόλης, περιοχής, χώρας κτλ.) ή με το κοινό: Δημόσια υγεία. Δημόσια τάξη, η ομαλή και σύμφωνα με τους νόμους κοινωνική συμβίωση: Προστασία / διασάλευση / αποκατάσταση της δημοσίας τάξεως. Υπουργείο / υπουργός Δημοσίας Τάξεως. Δημόσιο πρόσωπο, που λόγω της δράσης του είναι πολύ γνωστό. ~ βίος, η πολιτική ζωή, το σύνολο των παραγόντων και των δράσεων που τη διαμορφώνουν. Δημόσια εμφάνιση, η εμφάνιση κάποιου μπροστά σε κόσμο, σε κοινό. Δημόσιες σχέσεις*. (έκφρ.) ~ κίνδυνος*. || Προσβολή της δημοσίας αιδούς*. 4α. που προορίζεται για το κοινωνικό σύνολο, για το κοινό. ANT ιδιωτικός: Δημόσια βιβλιοθήκη. Δημόσια λουτρά / ουρητήρια. ~ χώρος. Δημοσίας χρήσεως, για κτ. που προορίζεται, που διατίθεται για την εξυπηρέτηση του κοινού: Αυτοκίνητο / τουαλέτες δημοσίας χρήσεως. Δημόσιο θέαμα, θέαμα2. ΦΡ γίνομαι δημόσιο θέαμα*. β. που γίνεται έτσι ώστε να μπορεί να παρευρεθεί, να συμμετάσχει όποιος θέλει: Δημόσια συγκέντρωση / συζήτηση / συνεδρίαση / τελετή. ~ διαγωνισμός. δημόσια & (λόγ.) δημοσίως ΕΠΙΡΡ μπροστά σε κόσμο: Μιλάω ~. Τον έβρισε δημοσίως. [λόγ. < αρχ. δημόσιος 'κοινός' με αλλ. της σημ. κατά το αρχ. τό δημόσιον 'το κράτος'· λόγ. < ελνστ. δημοσίως]

Η δημόσια σφαίρα, συνεπώς, είναι ένας χώρος συνεύρεσης με τους άλλους και συμμετοχής στα κοινά. Δηλαδή, όπως προκύπτει και από τον ορισμό του λεξικού, δημόσιο είναι το μη-ιδιωτικό, το κοινό, αυτό που ενδιαφέρει πολλούς²⁶³. Είναι αυτό που αναφέρεται σε ένα μεγάλο αριθμό ατόμων, οι οποίοι είτε νοούνται ως κοινωνία είτε ως πολιτεία²⁶⁴.

Η Hanna Arendt, πιστεύει ότι το «δημόσιο» δηλώνει δύο στενά αλληλένδετα, αλλά όχι ταυτόσημα, φαινόμενα και σημειώνει: πρώτον «ό,τι εμφανίζεται δημοσίως μπορεί να ιδωθεί και να ακουστεί από τον καθένα και έχει την ευρύτερη δυνατή δημοσιότητα» και δεύτερον ότι «δηλώνει τον ίδιο τον κόσμο, στην έκταση που είναι κοινός για όλους μας και διακρίνεται από τον χώρο που κατέχουμε ιδιωτικά μέσα σε αυτόν»²⁶⁵. Κατανοούμε ότι και τα δύο φαινόμενα στα οποία αναφέρεται η Arendt έχουν ως κοινό παρανομαστή τα «κοινά». Βέβαια, πέρα από το τελευταίο, υπογραμμίζει τη δυνατότητα του δημόσιου να προσφέρει τη μεγαλύτερη δυνατή δημοσιότητα ενώ παράλληλα θεωρεί το ιδιωτικό αντίθετο του δημόσιου.

Επειδή ακριβώς το δημόσιο εξασφαλίζει την ευρύτερη δυνατή *δημοσιότητα*, υπάρχουν πράγματα που δεν μπορούν να την αντέξουν. Άλλωστε, «στη δημόσια σκηνή, μόνο ό,τι θεωρείται σημαντικό, άξιο να το βλέπει ή να το ακούει κανείς, μπορεί να γίνει ανεκτό, κι έτσι το ασήμαντο γίνεται αυτομάτως ιδιωτικό ζήτημα»²⁶⁶. Έτσι, το δημόσιο είναι το πεδίο όπου μόνο τα σημαντικά πράγματα έχουν το δικαίωμα να υπάρχουν και την δύναμη να αντέξουν. Τα μικροπράγματα, δηλαδή το ασήμαντο, δεν έχουν δικαίωμα ή λόγο δημόσιας ύπαρξης, άρα «η δημόσια σφαίρα μπορεί να έχει μεγαλείο, δεν μπορεί να έχει γοητεία, ακριβώς επειδή δεν μπορεί να φιλοξενήσει το ασήμαντο»²⁶⁷. Το ιδιωτικό αρκείται στη γοητεία που προσφέρουν τα μικροπράγματα, την τρυφερότητα που προσφέρει η προστασία. Το δημόσιο, από την άλλη, είναι

263. Η σχέση της έννοιας «δημόσιο» με το «κρατικό» είναι κάτι που δεν μας απασχολεί εδώ.

264. Ως κοινωνία, ο όρος μπορεί να αναφέρεται σε ένα μεγάλο δημογραφικό και χωρικό εύρος, εμπεριέχοντας ομάδες και κοινότητες. Ως πολιτεία, μπορεί να αναφέρεται σε διάφορες συνταγματικές και θεσμικές κλίμακες ενός κράτους. Όμως, η έννοια κοινωνία μετεωρίζεται τόσο μεταξύ της ιδιωτικότητας, υπό την έννοια της ατομικής επικράτειας και της συγκρότησης μικρών ομάδων, όσο και του δημόσιου και της αγοράς. Έτσι, η κοινωνία είναι τόσο ιδιωτική όσο και δημόσια. Η δυσκολία ορισμού της κοινωνίας συνεπάγεται και μια δυσκολία ερμηνείας του δημόσιου. Η ερμηνεία αυτή, κατά τον Ali Madanipour, είναι είτε περιγραφική είτε κανονιστική.

Ο.π., σελ. 109-110

265. Arendt, ό.π., σελ. 74, 78

266. Ο.π., σελ. 77

267. Ο.π., σελ. 78

το πεδίο που προβάλλεται το *μεγαλείο*, η *δύναμη*, το *σημαντικό*. Μόνο το σπουδαίο έχει θέση εδώ, αφού ό,τι εμφανίζεται δημόσια διεκδικεί και την *διάρκεια*. Αυτό είναι λογικό, αφού το κοινό μπορεί να επιβιώσει ως τέτοιο μόνο στο βαθμό που εμφανίζεται δημόσια. Άλλωστε, ιστορικά, οι άνθρωποι εισέρχονται στο δημόσιο χώρο γιατί επιθυμούν, κάτι δικό τους ή κάτι που μοιράζονται από κοινού, να διαρκέσει περισσότερο από τη δική τους ύπαρξη, διεκδικώντας έτσι την αθανασία²⁶⁸. Ακριβώς για αυτό, η *πόλις* για τους Έλληνες όπως και η *res publica* για τους Ρωμαίους, ήταν πριν από όλα εγγύηση κατά της ασημαντότητας της ατομικής ζωής.

Συμπερασματικά λοιπόν, ο δημόσιος χώρος είναι το κομμάτι του χώρου που ανήκει και ενδιαφέρει όλους, ένας κοινός τόπος. Είναι το κομμάτι εκείνο όπου μόνο τα σημαντικά έχουν θέση, αφού οτιδήποτε ασήμαντο χάνεται στο σκοτάδι της ιδιωτικής σφαίρας. Επίσης, συχνά ο δημόσιος χώρος νοείται ως απρόσωπος ενώ ο ιδιωτικός ως περισσότερο προσωπικός και άμεσος. Αντίστοιχα, ο δημόσιος χώρος είναι αυτός που εκφράζει και στον οποίο εκφράζεται το μεγαλείο ενώ ο ιδιωτικός αυτός που έχει την γοητεία του ασήμαντου. Ο δημόσιος χώρος είναι αυτός της ευρείας δημοσιότητας και της διάρκειας, είναι ο χώρος όπου όλα τα σημαντικά πράγματα συμβαίνουν διεκδικώντας, αν και μάταια, την αθανασία. Είναι το κομμάτι του χώρου όπου είτε εγγράφεται η φήμη είτε μέσω αυτού διεκδικείται. Έτσι, η *δημόσια πλευρά του ορίου εμφανίζεται ως ιδανικός τόπος για graffiti*: δημόσια, γιατί προσφέρει την ευρύτερη δυνατή δημοσιότητα και εξασφαλίζει κοινό και φήμη, και στο όριο, γιατί είναι αμφίσημο και εύκολα παρερμηνεύσιμο.

6.2.2 Πώς: Οι στρατηγικές του graffiti

Έχοντας καταλάβει γιατί το graffiti επιλέγει την δημόσια πλευρά του ορίου για να εκτεθεί, στη συνέχεια προσπαθούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι writers μάχονται για την κατοχή του. Να κατανοήσουμε δηλαδή την στρατηγική που ακολουθούν, ούτως ώστε το ιδιωτικό να εγγραφεί στο δημόσιο.

268. Ο.π., σελ. 82

6.2.2.1 Όταν το ιδιωτικό διεκδικεί το δημόσιο: Η έννοια της εδαφοκυριαρχίας

Η συνεχής προσπάθεια ελέγχου ενός συγκεκριμένου κομματιού του φυσικού χώρου από ένα άτομο ή μια ομάδα έχει ως αποτέλεσμα την εγκαθίδρυση μιας περιοχής (territory). Η εδαφοκυριαρχία (territoriality)²⁶⁹, ως στενά συνδεδεμένη με αυτή τη διαδικασία, έχει οριστεί ως ένα σύνολο συμπεριφορών ενός ατόμου ή μιας ομάδας, βασισμένη στην αντίληψη της κυριότητας του φυσικού χώρου²⁷⁰. Η κυριότητα γίνεται συνήθως αντιληπτή ως η νόμιμη κατοχή τίτλων για τον έλεγχο μιας ιδιοκτησίας. Όμως, είναι δυνατόν να εγκαθιδρύνονται περιοχές και χωρίς νόμιμη κυριότητα, και αυτό το τελευταίο είναι που μας απασχολεί εδώ.

«Στην τάξη των όρων ιδιωτικό-δημόσιο περιλαμβάνεται και η έννοια της εδαφοκυριαρχίας. Πρόκειται για μιαν έννοια που μπορεί να δηλώνει τη σχέση ατόμων ή κοινωνικών ομάδων με χώρους που έχουν (ή θεωρούν ότι έχουν) υπό την κατοχή τους»²⁷¹ σημειώνει ο Σταύρος Σταυρίδης. Γίνεται κατανοητό ότι η εξέλιξη της έννοιας της εδαφοκυριαρχίας μπορεί να αποκαλύψει τις κοινωνικές συγκρούσεις που παράγονται, αν αναλογιστεί κανείς ότι πρόκειται για συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία προσδιορισμού των ορίων, τα οποία, όπως είδαμε, αποτελούν σημαντικούς παράγοντες ελέγχου. Βέβαια, η ίδια έννοια δεν μπορεί να περιγράψει ουδέτερα τα φαινόμενα της σχέσης με το χώρο, αφού η εκάστοτε κοινωνική συγκυρία την ενδύει με διαφορετικό νόημα. Το παρόν κείμενο αναφέρεται στη μεγαλούπολη, η οποία αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο έκφρασης του ατομικισμού της σύγχρονης κοινωνίας. Υπό αυτήν την οπτική, όσο οι κοινωνικοί δεσμοί υποχωρούν, τόσο μιλάμε για την εδαφοκυριαρχία με όρους περιχαράκωσης του ιδιωτικού²⁷².

Τι είναι όμως η εδαφοκυριαρχία; Πριν απαντήσουμε σε αυτήν την ερώτηση μοιάζει χρήσιμο να αναζητήσουμε από πού έλκει την καταγωγή της η συγκεκριμένη έννοια. Η έννοια εδαφοκυριαρχία, αναφερόμενη στη συμπεριφορά των ανθρώπων, είναι δάνειο της αντίστοιχης από την κοινωνική βιολογία, η οποία μελετά την εδαφοκυριαρχία στα ζώα. Καθώς η εδαφοκυριαρχία εκτελείται τόσο από ζώα όσο και από ανθρώπους, κατά τον Ali Madanipour²⁷³,

269. Η έννοια εδαφοκυριαρχία χρησιμοποιείται εδώ ως η μετάφραση της έννοιας territoriality.

270. Madanipour, ό.π., σελ. 50

271. Σταυρίδης, *Η Συμβολική Σχέση με τον Χώρο...*, ό.π., σελ. 108

272. Ό.π., σελ. 109

273. Madanipour, ό.π., σελ. 52

κάποιοι μελετητές πιστεύουν ότι η ανθρώπινη εδαφοκυριαρχία²⁷⁴ είναι ενστικτώδης και πηγάζει από την ανάγκη του ανθρώπου να διεκδικεί και να υπερασπίζεται την περιοχή του σε έναν κόσμο όπου ο χώρος είναι περιορισμένος και οι σχέσεις καθορίζονται από τη διαμάχη για τους πόρους, ενώ άλλοι μελετητές πιστεύουν ότι οι άνθρωποι μαθαίνουν την αίσθηση της εδαφοκυριαρχίας από τη συσσωρευμένη παρελθούσα εμπειρία της εκάστοτε κοουλτούρας, η οποία τους φανερώνει την κοινωνική σημασία του χώρου. Μια τρίτη ομάδα μελετητών αντιλαμβάνεται την ανθρώπινη εδαφοκυριαρχία ως συνδυασμό των δύο παραπάνω, ως τον συνδυασμό βιολογικών και κοινωνικών διαδικασιών, δεχόμενοι δηλαδή την ενστικτώδη υπόστασή της σε στοιχειώδη μορφή, η οποία όμως παίρνει διαφορετικές μορφές και ένταση σύμφωνα με κοινωνικούς παράγοντες. Εδώ, θεωρούμε την ανθρώπινη εδαφοκυριαρχία ως μια κοινωνικά εκμαθημένη συμπεριφορά και όχι ως μια ενστικτώδη επιθετική συμπεριφορά που μοιράζεται ο άνθρωπος με τα ζώα, δηλαδή ακολουθούμε τη δεύτερη προσέγγιση. Παρ' όλο που θεωρούμε την εδαφοκυριαρχία ως βάση της δύναμης, δεν την θεωρούμε ούτε ως ενστικτώδη βιολογική ενόρμηση ούτε απαραίτητα ως επιθετική.

Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν την εδαφοκυριαρχία για μια σειρά λόγων. Ελάχιστοι, αν όχι κανένας, από αυτούς αποτελούν κίνητρο για τα ζώα. Επειδή η εδαφοκυριαρχία στους ανθρώπους προϋποθέτει τον έλεγχο ενός χώρου, ο οποίος πρέπει να γίνεται αντιληπτός και επικοινωνιακά κατανοητός, μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι η εδαφοκυριαρχία υπό αυτήν την έννοια είναι σχεδόν απίθανο να εμφανίζεται στα μέλη του ζωικού βασιλείου. Η εδαφοκυριαρχία στους ανθρώπους πρέπει να γίνει αντιληπτή ως «η χωρική στρατηγική η οποία επηρεάζει, επιδρά και ελέγχει πόρους και ανθρώπους με το να ασκεί έλεγχο στον χώρο»²⁷⁵. Έτσι, η ανθρώπινη εδαφοκυριαρχία γίνεται καλύτερα αντιληπτή όχι με βιολογικούς όρους αλλά με κοινωνικούς και γεωγραφικούς. Γεωγραφικά, η εδαφοκυριαρχία είναι μια μορφή χωρικής συμπεριφοράς που εκφράζει το ποιος επηρεάζει και ελέγχει ποιον. Δηλαδή, εδαφοκυριαρχία είναι «μια θεμελιώδης γεωγραφική έκφραση της κοινωνικής δύναμης»²⁷⁶, είναι μέσο με το οποίο χώρος και κοινωνία αλληλοσυσχετίζονται.

274. Όποτε εμφανίζεται η έννοια εδαφοκυριαρχία (territoriality) στο παρόν κείμενο αναφέρεται στην ανθρώπινη εδαφοκυριαρχία (human territoriality).

275. R.D. Sack, *Human Territoriality: Its Theory and History*, Λονδίνο: Cambridge University Press, 1986, σελ. 1

276. Ό.π., σελ. 5

Η έννοια εδαφοκυριαρχία, αν γίνει αντιληπτή απλά ως η άσκηση ελέγχου σε μια περιοχή, κινδυνεύει να χάσει ένα μεγάλο εύρος του ορισμού της. Ο Robert Sack, στο βιβλίο του *Human Territoriality* (1986), ορίζει την εδαφοκυριαρχία «ως την προσπάθεια ενός ατόμου ή μιας ομάδας να επηρεάζει, να επιδρά ή να ελέγχει ανθρώπους, φαινόμενα και σχέσεις, οριοθετώντας και επιβεβαιώνοντας τον έλεγχο σε μια γεωγραφική περιοχή»²⁷⁷. Από τον παραπάνω ορισμό προκύπτει η διαφορά μεταξύ του τόπου και της περιοχής. Να επισημανθεί εδώ ότι ένας τόπος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως περιοχή (territory) για λίγο και μετά να πάψει να υφίσταται ως τέτοια. Αντίθετα όμως με τον τόπο, η περιοχή απαιτεί *συνεχή προσπάθεια* για να γίνει αντιληπτή και να διατηρηθεί ως τέτοια. Η οριοθέτηση ενός τόπου γίνεται περιοχή μόνο όταν ο έλεγχος που ασκείται στα όριά του χρησιμοποιείται για να επηρεάσει τη συμπεριφορά των άλλων σε αυτά. Η εγκαθίδρυση περιοχής, δηλαδή η πράξη της εδαφοκυριαρχίας, δεν σημαίνει ότι ο έλεγχος πρέπει να ασκείται εκ των έσω. Για την ακρίβεια, δεν είναι καν απαραίτητη η φυσική παρουσία ενός ατόμου ή μιας ομάδας για να ασκηθεί. Αυτήν ακριβώς τη δυνατότητα εκμεταλλεύονται οι writers. Η εδαφοκυριαρχία εγκαθιδρύει τον έλεγχο πάνω σε μια έκταση εξασφαλίζοντας σε αυτόν που την ασκεί έλεγχο στις σχέσεις που αναπτύσσονται στα όριά της. Οι writers, ασκώντας την εδαφοκυριαρχία, δηλαδή γράφοντας τα ονόματά τους, καθυποτάσσουν τις σχέσεις αυτές. (Υπο)γράφοντας κάτι διεκδικούν την κυριότητά του²⁷⁸, όπως ο ζωγράφος υπογράφει το έργο του.

Τα χαρακτηριστικά της εδαφοκυριαρχίας εξ' ορισμού, κατά τον Robert Sack, είναι τρία²⁷⁹. Πρώτον, η εδαφοκυριαρχία πρέπει να εμπεριέχει μια μορφή ιεράρχησης σχετικά με τον χώρο. Δηλαδή, αυτός που την ασκεί πρέπει να προσδιορίζει ή να *προσδίδει κυριότητα* στα αντικείμενα που ελέγχει. Με λίγα λόγια, να ταξινομεί τα αντικείμενα της περιοχής σύμφωνα με αυτά που του ανήκουν (ή θεωρεί ότι του ανήκουν) και με εκείνα που δεν του ανήκουν. Υπάρχουν δύο τρόποι ταξινόμησης: ο ένας κατά είδος και ο άλλος ως έκταση. Η εδαφοκυριαρχία μπορεί να πάρει και τις δύο μορφές, αλλά σίγουρα πρέπει να παίρνει τη δεύτερη. Δεύτερον, η εδαφοκυριαρχία πρέπει να περιλαμβάνει μια μορφή *επικοινωνίας*. Αυτή μπορεί να περιέχει σημάδια ή επιγραφές και συνήθως εμφανίζεται στο όριο της περιοχής. Το όριο, υπό αυτή τη λογική,

277. Ο.π., σελ. 19

278. McDonald, *The Graffiti Subculture...*, ό.π., σελ. 202

279. Sack, ό.π., σελ. 21-22

συνδυάζει δύο δηλώσεις: από την μία ποιος διευθύνει την περιοχή και από την άλλη σε ποιον ανήκει. Τρίτον, κάθε παράδειγμα εδαφοκυριαρχίας πρέπει να εμφανίζει μια προσπάθεια *ενδυνάμωσης* του ελέγχου στο όριο της περιοχής. Είναι παραπάνω από σαφές, βάσει αυτών των χαρακτηριστικών, ότι το graffiti ασκεί την εδαφοκυριαρχία.

Οι ανθρώπινες χωρικές σχέσεις είναι αποτέλεσμα επιρροής και δύναμης. Έτσι, μπορεί κανείς να πει ότι η *εδαφοκυριαρχία είναι η πρωτογενής χωρική μορφή που παίρνει η δύναμη*. Η δύναμη αυτή ωθεί τα ανθρώπινα υποκείμενα να ιδιοποιηθούν οριοθετώντας κάτι που προορίζεται να είναι κοινό²⁸⁰. Η εκτέλεση της εδαφοκυριαρχίας προσπαθεί να κάνει ίδιον κάτι που είναι κοινό, με απώτερο σκοπό να ασκηθεί έλεγχος στο σύνολο της οριοθετημένης επικράτειάς του. Το graffiti, χρησιμοποιεί την εδαφοκυριαρχία για να προσβάλει-παραβιάσει την θεσμικά κατοχυρωμένη κυριαρχία κάποιων άλλων στο χώρο και να προβάλει την δική του κυριαρχία.

6.2.2.2 Η υποπολιτισμική ταυτότητα ως τρόπος δημόσιας παρουσίας

Οι writers, όπως ήδη είπαμε, δεν χρησιμοποιούν τα πραγματικά τους ονόματα. Πέρα όμως από την απόλαυση που μπορεί να προσφέρει η δημιουργία μιας νέας ταυτότητας, στην περίπτωση του graffiti είναι μια στρατηγική επιλογή. Αυτή η επιλογή των writers είναι σημαντική για τρεις λόγους.

Πρώτον, τους εξασφαλίζει την προστατευμένη δημόσια παρουσία τους, μιας και η πρακτική τους κινείται έξω από τα πλαίσια του νόμου. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο δρόμος προς τη φήμη είναι γεμάτος υπογραφές και παρανομία. Κανένας writer δεν μπορεί να διεκδικήσει φήμη αν βάφει υπό το φως του ήλιου, και αυτό γιατί πολύ απλά δεν θα καταφέρει ποτέ να είναι all city. Άρα η φήμη στον graffiti κόσμο απαιτεί ανωνυμία στον πραγματικό, γιατί μια πιθανή αποκάλυψη στον τελευταίο μπορεί να σημαίνει βαριά πρόστιμα ή ακόμα και φυλάκιση.

Δεύτερον, τους εξασφαλίζει την επιθυμητή αυτοαναφορικότητα αφού τα ονόματά τους αυτά είναι ακατανόητα για τους τρίτους. Οι άδειες επιφάνειες της πόλης γίνονται αντιληπτές ως ένα κενό μουσικό πεντάγραμμο. Πάνω σε αυτό γράφουν τα ονόματά τους, τις εικονικές τους ταυτότητες, εν είδει μουσικών

280. Η έννοια «κοινό» χρησιμοποιείται όπως αυτή ορίζεται από την Arendt ό.π., σελ. 74-86

συμβόλων. Βέβαια, η ανάγνωση αυτών των συμβόλων προϋποθέτει μια συγκεκριμένη γνώση, ή όπως θα έλεγε ο Σταύρος Σταυρίδης “η παρτιτούρα για να αναγνωστεί ως παρτιτούρα και όχι ως ακατανόητα σημάδια και σχέσεις γραμμών, χρειάζεται να ξέρει κανείς να την διαβάζει”²⁸¹. Άρα, η ανάγνωση αυτή δεν μπορεί να έχει καθολική μορφή, αφού ο καθένας διαβάζει ό,τι ο ίδιος θεωρεί ότι τον αφορά. Συνεπακόλουθα, ο εκάστοτε writer αποκαλύπτεται προστατευμένος μόνο σε αυτούς με τους οποίους μπορεί να «συνομιλήσει». Εκφράζεται και επικοινωνεί εντός της κοινωνίας, αλλά εκτός αυτής, σε μια παράλληλη δημόσια σφαίρα, δηλαδή τον κόσμο του graffiti, χρησιμοποιώντας την εικονική του ταυτότητα, δηλαδή το tag ως ενέργημα.

Τέλος, η επιλογή των writers να χρησιμοποιούν την εικονική τους ταυτότητα καθιστά το graffiti αυτό που είναι: μια υποκουλτούρα με εκμαθημένους κανόνες και συμπεριφορές. Αν για κάποιο λόγο οι writers δεν έδειχναν την πίστη τους σε αυτούς τους κανόνες, οι υπογραφές δεν θα εξελίσσονταν σε αυτό που είναι σήμερα, αλλά θα παρέμεναν διάσπαρτα σημάδια στους τοίχους χωρίς νόημα και αιτία. Ακριβώς αυτή η κατανόηση των κανόνων του «παιχνιδιού» και η πίστη σε αυτούς, κάνει το graffiti υποκουλτούρα. Η ύπαρξη αυτή της υποκουλτούρας, των writers πότε ως δράστες και πότε ως κοινό, είναι το πεδίο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα η δημόσια παρουσία.

Δεν ισχυριζόμαστε εδώ ότι το graffiti ξεπερνά, με έναν μαγικό τρόπο, τον «φόβο της δημόσιας παρουσίας» για τον οποίο έγινε λόγος στην αρχή του τρέχοντος κεφαλαίου. Το αντίθετο μάλιστα: ο τελευταίος αποτελεί την προϋπόθεση για να αναπτυχθεί η μορφή του graffiti που εξετάζουμε. Ίσως το graffiti ενδυναμώνει αυτόν το φόβο στους τρίτους, αλλά κατασκευάζει ένα περιβάλλον όπου οι writers μπορούν, έστω και για λίγο, να τον παρακάμψουν. Η φοβία αυτή αποφεύγεται στους κόλπους της graffiti σκηνής με το να κρατιέται «έξω» από το πραγματικό. Έτσι, οι writers καταφέρνουν να παρακάμψουν αυτή τη φοβία την ίδια στιγμή που την παράγουν. Η ύπαρξη της σημερινής μητρόπολης, ως το κατεξοχήν περιβάλλον όπου παράγεται αυτός ο φόβος δημόσιας παρουσίας, είναι λοιπόν η αναγκαία συνθήκη και ταυτόχρονα το αποτέλεσμα της ανάδυσης του graffiti.

281. Σ. Σταυρίδης (επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006, σελ.29-30

6.2.3 Γιατί: Το δημόσιο ως τόπος προβολής και εγγραφής της κοινωνικής αναγνώρισης

Τα οικοδομήματα και οι εικόνες αντικατοπτρίζουν την κατάσταση μιας κοινωνίας, τις αξιακές αντιλήψεις καθώς και τις κρίσεις ή τις συλλογικές εξάρσεις της. Οι εικόνες, τα οπτικά σημαίνοντα του δημόσιου χώρου, έπαιζαν στον αρχαίο κόσμο ιδιαίτερο ρόλο, γιατί ο πολίτης στην αρχαιότητα προσλάμβανε τον κόσμο μέσα από σχετικά λίγες, σαφώς προγραμματισμένες, και για αυτό πιο εύληπτες εικόνες²⁸². Αντίθετα, στη σημερινή εποχή ο πολίτης κατακλύζεται από ποικίλα, συνήθως αντιφατικά και σε ανταγωνισμό, οπτικά ερεθίσματα τα οποία εναλλάσσονται με γοργούς ρυθμούς, κάτι που καθιστά την θεαματικότητά τους αναγκαία.

Οι μεγάλες επεμβάσεις στο αρχιτεκτονικό περίβλημα μιας πόλης, μέσα στο οποίο ήταν συνηθισμένος να βιώνει την καθημερινότητά του ο πολίτης της αρχαιότητας, του έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση και προσλάμβανε εύκολα το νόημά τους. Έτσι, η μελετημένη σχεδίαση των εικόνων του κρατικού μύθου συνοδεύτηκε από προσεκτική επιλογή της εικαστικής γλώσσας, γιατί «μέσω αυτής μπορούσε να γίνει πειστικό το μήνυμα της ανανέωσης και να δοθεί εγκυρότητα στον κρατικό μύθο»²⁸³. Σήμερα, οι παρεμβάσεις εμφανίζονται διασκορπισμένες αλλά εξίσου πειστικές, όχι προς ένα κρατικό μύθο αλλά προς έναν καταναλωτικό.

Η (επι)γγραφή ονομάτων ή εικόνων που αφορούν άτομα στον δημόσιο χώρο είναι πολύ σημαντική πρακτική εδώ και αιώνες. Ήδη από την αρχαία Αίγυπτο, και κυρίως επί των ημερών του Ραμσή Β' (Ramesses II), η θεμελίωση της δύναμης και η εγγραφή της «αντικειμενικής» ιστορίας γινόταν στους τοίχους των πόλεων. Σημαντικές τέτοιες επεμβάσεις έγιναν και κατά την Ρωμαϊκή περίοδο. Μπορούμε να κατανοήσουμε τη σημασία της αν θυμηθούμε πρακτικές που ακολουθούσαν την αντίστροφη διαδικασία, δηλαδή αυτή της αποψίλωσης των ονομάτων από το δημόσιο χώρο. Μια από τις πιο γνωστές είναι η πρακτική που έχει μείνει στην ιστορία ως *damnatio memoriae*²⁸⁴. Πρόκειται για τη διαδικασία κατά την οποία οι Ρωμαίοι

282. P. Zanker, *Ο Αύγουστος και η Δύναμη των Εικόνων*(μτφ. Πεχλιβάνος Μ), Αθήνα: MIET, 2006, σελ. 11

283. Ο.π., σελ. 14

284. Το λατινικό *damnatio memoriae* μεταφράζεται ως *damnation of memory*. Στη ελληνική γλώσσα μπορούμε να το αποδώσουμε ως «προσβολή της μνήμης»

αυτοκράτορες, διέγραφαν «ολοκληρωτικά»²⁸⁵ το όνομα κάποιου προκατόχου τους από το δημόσιο, θεωρώντας ότι το συγκεκριμένο πρόσωπο δεν ήταν άξιο μνημόνευσης. Η συγκεκριμένη πράξη θεωρούνταν ως η υπέρτατη ένδειξη προσβολής και σπίλωσης του ονόματος κάποιου. Κατανοούμε λοιπόν, μέσω αυτής της αντίστροφης διαδικασίας, τη σημασία του *δημόσιου χώρου ως τόπου προβολής της φήμης*, γιατί αν δεν αφήσεις σημάδια στο δημόσιο χώρο «είναι σαν να μην υπήρξες», για να θυμηθούμε τα λόγια της Arendt.

Η δύναμη αυτή του δημόσιου, η σημασία του, οι δάφνες αιωνιότητας που διεκδικεί ο καθένας που εμφανίζεται εκεί, ευθύνονται για τον «φόβο» δημόσιας παρουσίας. Η δίψα όμως για δημόσια αναγνώριση, για μια ιδιότυπη φήμη, ωθεί τους writers να γράφουν παράνομα, ξεπερνώντας και τον φόβο και το νόμο. Γιατί όμως κάποιος εμφανίζει μια τέτοια ακόρεστη δίψα για φήμη; Όπως επισημαίνει η Hanna Arendt «η ματαιότητα της κοινής αναγνώρισης είναι τέτοια, ώστε, αντίθετα, η χρηματική αμοιβή, ένα από τα πιο μάταια πράγματα που υπάρχουν, μπορεί να γίνει πιο «αντικειμενική» και πιο πραγματική»²⁸⁶. Το τελευταίο αναφέρεται σε κοινωνικές σχέσεις που βασίζονται σε συμβόλαια και ανταλλαγές, δηλαδή για μια κοινωνία εμπορική όπου οι διαπροσωπικές σχέσεις είναι κυρίως σχέσεις ανταλλακτικές. Υπό αυτή τη λογική, για να εμφανίζεται κανείς δημοσίως στην σημερινή μητρόπολη πρέπει να είναι «κάποιος», να έχει επιφάνεια, να έχει φήμη. Αυτή τη συνθήκη αντιγράφει το graffiti και την παρουσιάζει χωρικά.

Όπως γίνεται αντιληπτό, ο δημόσιος χώρος πάντα προσφερόταν για φήμη μέσω των εικόνων που παρήγαγε. Εκείνο που άλλαξε σήμερα είναι η ένταση και ο σκοπός με τον οποίο η δυναμική του δημόσιου χώρου γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης ως τόπου φήμης. Ήδη από τα αρχαία χρόνια, η δύναμη των εικόνων στο δημόσιο χώρο είχε αναγνωριστεί και χρησιμοποιηθεί με στόχο να περνάει συγκεκριμένα μηνύματα. Κάποτε, η πρακτική αυτή ενορχηστρωνόταν από τον Αυτοκράτορα ή το Κράτος, έτσι ώστε να διαδώσει συγκεκριμένα μηνύματα και να αυξήσει την επιρροή στους κατοίκους της επικράτειάς του, ενώ σήμερα δικαίωμα σε αυτή έχει το κεφάλαιο, με στόχο να διαφημιστεί και να αυξήσει το κέρδος. Η δυναμική αυτή κατανοείται από τους writers, οι οποίοι σπεύδουν να την οικειοποιηθούν.

285. Το ολοκληρωτικά μπαίνει σε εισαγωγικά γιατί μια πιθανή ολοκληρωτική εξάλειψη ιχνών θα καθιστούσε αδύνατη τη γνώση της ύπαρξης αυτής της πρακτικής από τους αρχαιολόγους. Οπότε μπορούμε να μιλάμε για μια μερική διαγραφή αλλά με διάθεση ολοκληρωτικής διαγραφής από το δημόσιο.

286. Arendt, ό.π., σελ. 84

Ο κόσμος αυτός αναγνωρίζεται από τους writers, κατά τον Κωνσταντίνο Λαμπρόπουλο, άμεσα ως εικόνα και έμμεσα ως εμπρόθετη σκέψη ή κανόνας παιχνιδιού²⁸⁷. Κατανοούν, με λίγα λόγια, τόσο την δύναμη της εικόνας στο δημόσιο χώρο όσο και την επανάληψη, ως καταστατικό στοιχείο της εμπέδωσης αυτής της εικόνας. Οι εταιρικές ταυτότητες που συμπτκνώνονται σε λογότυπα, δηλαδή οι φράσεις που καταλήγουν σε εικόνα, και η φήμη που αυτά προσφέρουν στο αστικό περιβάλλον, κατανοούνται ως στρατηγική επίτευξης του στόχου. Αντιγράφουν, επί της ουσίας, ή καλύτερα, μιμούνται τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το θέαμα στο χώρο. Μιμούμενοι, τον αναπαράγουν και τον εμπλουτίζουν με νέες στρατηγικές αλλά με άλλο σκοπό. *Το graffiti δεν κάνει τίποτε άλλο από το να χρησιμοποιεί τις δυνατότητες που του προσφέρει ο δημόσιος χώρος*. Η εκθετική αξία, η μεγαλύτερη δυνατή δημοσιότητα, και η συνεπακόλουθη φήμη είναι τα κίνητρα που ωθούν τους writers να (υπο)γράφουν δημοσίως.

Προσθέτουν στο χώρο μη-χρηστικά σημαίνοντα, αντιπαράβάλλοντάς τα στα χρηστικά. Στον ανταγωνισμό των εικόνων της πόλης προσθέτουν τον δικό τους ανταγωνισμό για προσωπική φήμη. Στον εξουσιοδοτημένο μύθο-χαρτογράφηση του θεάματος και της προόδου αντιπαράβλλουν, αντιγράφοντάς τον, τον δικό τους προσωπικό-υποκειμενικό μύθο, προσφέροντας στην πόλη έναν νέο νοηματικό χάρτη. Επιμένουν, παρ' όλα αυτά, να διατηρούν τη δραστηριότητά τους αυτοαναφορική γιατί μια πιθανή ευρύτερη κατανάλωσή της θα οδηγούσε και στην αλλοτρίωση ή στο τέλος της. Ουσιαστικά, οι writers «επινοούν και διαχέουν στην κοινωνική επιφάνεια τη δική τους κατασκευασμένη εικόνα»²⁸⁸, χωρίς εμφανή σκοπό ούτε να εναντιωθούν ούτε να γίνουν κατανοητοί από τρίτους. Απλά εκμεταλλεύονται τη δημοσιότητα και τη φήμη που ο ίδιος ο δημόσιος χώρος προσφέρει.

Στο δημόσιο, όντας όλα σημαντικά, όλα εκτίθενται και μάλιστα θεαματικά, ούτως ώστε το ερέθισμα που παράγουν να είναι τόσο έντονο ώστε να προσλαμβάνεται μονομιάς. Η επαναληπτικότητα και η πανταχού παρουσία των σημάτων μετατρέπει την πρόσληψη σε εμπέδωση. Ο δημόσιος χώρος, δηλαδή, προσφέρει την ευρύτερη δημοσιότητα και την απαραίτητη φήμη για αυτόν που την επιδιώκει. Οι writers αντιλαμβάνονται αυτή την προοπτική του, και μην έχοντας -και μη θέλοντας- να διαφημίσουν κάτι άλλο, διαφημίζουν τον

287. Λαμπρόπουλος, *Η Γραφή των Νέων στο Δημόσιο Χώρο...*, ό.π., σελ. 69

288. Ο.π., σελ. 72

εαυτό τους, μέσω της κατασκευασμένης εικονικής τους ταυτότητας. Σε μια πόλη που δεν ανήκει σε κανέναν, οι άνθρωποι πασχίζουν να αφήσουν σημάδια της ύπαρξής τους, «μια καταγραφή της ιστορίας τους»²⁸⁹. Το όνομα είναι ένας αρκετά εύκολος τρόπος για να ξεκινήσει κανείς να λέει την ιστορία του, είναι ίσως ο καταλληλότερος τρόπος εισαγωγής μιας τέτοιας εξιστόρησης. Μιας και «το όνομα είναι το μοναδικό πράγμα που τους ανήκει»²⁹⁰, η υποπολιτισμική ταυτότητα, δηλαδή η ενδεδυμένη με στυλ εικονική ταυτότητα, εκδηλώνεται ως εξιστόρηση προς τους δέκτες των εξομολογήσεών τους, προς τους ίδιους τους writers. Το graffiti, είναι μια δραστηριότητα με κύριο άξονα την διεκδίκηση φήμης μέσω της παράνομης γραφής ονομάτων στον δημόσιο χώρο.

7.0_ΕΝ ΕΙΔΕΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ



289. Sennett, *The Conscience of the Eye...*, ό.π., σελ. 205

290. Απόσπασμα από τη συνέντευξη του βραζιλιάνου writer Nunca στην ταινία *Bomb-it* στο 51'.

7.0_Εν είδει επιλόγου

Κλείνουμε όπως ακριβώς ξεκινήσαμε, δηλαδή επισημαίνοντας ότι κάθε δημόσια γραφή δεν είναι graffiti. Άλλο είναι το σύνθημα, είτε πολιτικού είτε αθλητικού περιεχομένου, άλλο η τοιχογραφία και άλλο το graffiti. Αυτό που τα διαχωρίζει δεν είναι ούτε το μέσο που χρησιμοποιούν, ούτε η αισθητική των εικόνων που παράγουν, ούτε η θεματογραφία τους, αλλά οι *προθέσεις* των δρώντων υποκειμένων. Το αποκαλέσαμε hip-hop graffiti, χρησιμοποιώντας την κατηγοριοποίηση της Susan Phillips, και οι δράστες αναφέρθηκαν ως writers. Η θεματική που προτιμάται από τους writers είναι κυρίως η ονοματογραφία. Χαρακτηριστικά του graffiti είναι η ανωνυμία, δηλαδή η χρήση ψευδωνύμων (tags), η αδιαμεσολάβητη φύση του, δηλαδή ότι μεταξύ του έργου και του θεατή δεν παρεμβάλλεται τίποτα και κανένας, και (συνήθως) η παράνομη διάστασή του.

Οι writers ζουν μια εντελώς διαφορετική πόλη από αυτή που βιώνουμε οι υπόλοιποι. Δεν κοιτάζουν αλλά παρατηρούν, εντοπίζουν, επεμβαίνουν: *γράφουν και διαβάζουν* την πόλη. Όχι αυτή που βλέπουμε εμείς, αλλά τη δική τους. Λέξεις, αριθμοί, γραμμές, χρώματα και κάθε λογής ακατανόητα σύμβολα, γραμμένα στο περίβλημα της πόλης, συγκροτούν το προς ανάγνωση κείμενό τους. Όμως, δε διαβάζουν την πόλη παθητικά αλλά με επεκτατική διάθεση, με διάθεση παρέμβασης. Αναζητούν το επόμενο μέρος που θα τους εξασφαλίσει την ευρύτερη δημοσιότητα, την περισσότερη φήμη. Η πόλη για αυτούς είναι ένας χάρτης όπου οι υπογραφές και η φήμη έχουν αξία. Τα χαρακτηριστικά αυτού του χάρτη; Τα μεγέθη, τα χρώματα, το φως, η δυσκολία κοκ., οτιδήποτε μπορεί να τους εξασφαλίσει φήμη. Για να την πετύχουν δεν διστάζουν να γράψουν παράνομα. Η αποφασιστικότητά τους αυτή τους οδηγεί στο να δημιουργούν άλλα ονόματα από τα κανονικά τους.

Κατασκευάζοντας νέες ταυτότητες (alter-egos), εικονικές προσωπικότητες (virtual-selves), γράφοντάς τες έπειτα στο δημόσιο, συγκροτούν έναν *εικονικό κόσμο* επικοινωνίας που κατοικεί μέσα στο φυσικό, έναν κόσμο προορισμένο να βλέπεται από πολλούς αλλά να κατανοείται μόνο από τους ίδιους. Έτσι, παράγει τη διαφορά, μια απόσταση ασφαλείας από τους «έξω», και μένει απρόσβλητο, προστατευμένο, αυτοαναφορικό, έτοιμο αποκλειστικά για *εσωτερική κατανάλωση*.

Το τι είναι graffiti και τι όχι, είναι ζήτημα προθέσεων. Η πίστη σε αυτές τις προθέσεις, δηλαδή η συγκρότηση ενός πλαισίου που ορίζει συμπεριφορές

και συμβάσεις, στόχους και στρατηγικές, επιβραβεύσεις και αποκλεισμούς, είναι αυτό που μας οδηγεί να το θεωρήσουμε ως υποκουλτούρα. Μια υποκουλτούρα όμως που δεν καταναλώνει χρόνο στην ένδυση των φυσικών υποκειμένων που δραστηριοποιούνται στους κόλπους της αλλά ενδύει, με στυλ, τις εικονικές ταυτότητες: είναι μια *μη-θεαματική υποκουλτούρα*. Η εικονική ταυτότητα του υποπολιτισμικού υποκειμένου καθίσταται η «σιλουέτα» που ενδύεται με ρούχο το στυλ.

Η *με στυλ* ένδυση των ονομάτων, ως αποτέλεσμα του σκληρού ανταγωνισμού στους κόλπους του graffiti, οδηγεί τους writers σε μια καινοφανή εικαστική γλώσσα. Αυτή η νέα, και πολλές φορές στερεοτυπική, εκφραστική γλώσσα δεν δημιουργείται εν κενώ. Στη διαμόρφωση της επενεργούν δυνάμεις που εντοπίζονται τόσο στην ευρύτερη περιρρέουσα καλλιτεχνική ατμόσφαιρα της περιόδου γένεσης του graffiti, όσο και σε τοπικό επίπεδο. Στην παρούσα μελέτη δώσαμε περισσότερη βαρύτητα στην πολιτική συνιστώσα του graffiti. Όμως, το graffiti, όντας αστικό εικαστικό φαινόμενο, είναι δισυπόστατο. Άρα, χωρίς την εικαστική του συνιστώσα δεν θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε ως συνισταμένη, ως σύνολο.

Το graffiti μας καλεί να το προσέξουμε και, αν μας ενδιαφέρει, να εμπλακούμε. Παράλληλα, άθελά του ή μη, μας καλεί να προβληματιστούμε για μια σειρά ζητήματα, τα οποία καλύπτονται από ένα αμφίβολης προέλευσης πέπλο βεβαιότητας, όπως το ποιος έχει το δικαίωμα να εκφράζεται στη σημερινή πόλη και πώς. Μας κάνει να αναρωτηθούμε γιατί η απόκτηση ενός τίτλου ιδιοκτησίας εξασφαλίζει στον κάτοχό του και τον έλεγχο στην αισθητική του, την ίδια στιγμή που αυτή η αισθητική επιβάλλεται στο δημόσιο μάτι, ή γιατί θεωρούμε αισθητική προσβολή και ανούσιο βανδαλισμό μια πράξη νεανική και αυθόρμητη, η οποία μάλιστα πολλές φορές παράγει εικαστικές εικόνες και λειτουργεί ως τρόπος επικοινωνίας. Ουσιαστικά, το graffiti μας κάνει να αμφιβάλουμε για μερικές ερμηνείες που θεωρούμε δεδομένες.

Η δυνατότητα παρερμηνείας των αρχών που πηγάζουν από την επικρατούσα κουλτούρα, αναφορικά με το χώρο, αποτελεί αντικείμενο εκμετάλλευσης από τα μέλη της graffiti υποκουλτούρας. Το graffiti θέτει υπό αμφισβήτηση τις εκμαθημένες αντιλήψεις της επικρατούσας κουλτούρας για το χώρο. Πρόκειται για αντιλήψεις πρόσληψης του χώρου που πηγάζουν από ένα πνεύμα μοντερνισμού, με την ομορφιά να τίθεται με όρους τάξης και καθαρότητας. Αντίθετα το graffiti αντιλαμβάνεται το χώρο ως το πεδίο από

όπου μπορεί να αναδειχθεί η ταυτότητα, που μπορεί να μεταφέρει μηνύματα προσωπικά. Αν αυτό γίνεται εμπρόθετα ή όχι είναι μια άλλη ιστορία. Οι writers δίνουν έναν άλλο τρόπο ερμηνείας του χώρου, τόσο σε επίπεδο αισθητικής όσο και ηθικής, ο οποίος μοιάζει πιο κοντά στο μεταμοντέρνο.

Γιατί όμως νεαρά, και όχι μόνο, άτομα οπλίζονται με θάρρος και σπρέι και εφορμούν στο δημόσιο; Τι έχει το δημόσιο που δεν έχει το ιδιωτικό; Γιατί κάποιος διεκδικεί φήμη, ακολουθώντας μάλιστα μια διαδρομή χωρική, προς την κατάκτησή της; Ποιες στρατηγικές καταστρώνει για να πετύχει το στόχο του; Με λίγα λόγια, πού, πώς και γιατί λαμβάνει χώρα το graffiti;

Όπως είδαμε, η άποψη της Arendt, δηλαδή “το να ζει κανείς μια ιδιωτική ζωή, είναι σαν να μην υπήρξε”, αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο ότι το ιδιωτικό υστερεί δύναμης έναντι του δημόσιου. Ο δημόσιος χώρος είναι εκείνο το κομμάτι του χώρου που αποτελεί «κτήμα» και αντικείμενο ενδιαφέροντος όλων, ένας κοινός τόπος. Είναι εκείνος της ευρείας δημοσιότητας και διάρκειας, είναι ο χώρος όπου όλα τα σημαντικά πράγματα συμβαίνουν διεκδικώντας, αν και μάταια, την αθανασία. Είναι το κομμάτι του χώρου όπου είτε εγγράφεται η φήμη είτε μέσω του οποίου διεκδικείται. Το δημόσιο ως τέτοιο, πάντα προσφερόταν για φήμη μέσω των εικόνων που παρήγαγε. Κατανοούμε δηλαδή, τη σημασία του *δημόσιου χώρου ως τόπου προβολής της κοινής αναγνώρισης, της φήμης*.

Η δύναμη αυτή του δημόσιου, η σημασία του, οι δάφνες αιωνιότητας που διεκδικεί, ευθύνονται για το «φόβο» δημόσιας παρουσίας. Στο δημόσιο σήμερα εμφανίζονται, ως εικόνες-σύμβολα, μόνο αυτοί που είναι «κάποιοι», που έχουν φήμη, ή εμφανίζονται οπτικά σημαίνοντα, όπως οι διαφημίσεις, που διεκδικούν φήμη για αυτόν που προβάλλουν. Η φήμη δηλαδή εκλαμβάνεται ως η μόνη οδός προς μία δημόσια παρουσία. Αυτή η συνθήκη παρουσίας στο δημόσιο προσλαμβάνεται από τους writers άμεσα ως εικόνα και έμμεσα ως κανόνας «παιχνιδιού», και σπεύδουν να τον αντιγράψουν, ή καλύτερα, να τον μιμηθούν. Η δίψα αυτή για μια ιδιότυπη φήμη, σε μια κοινωνία εμπορική όπου οι διαπροσωπικές σχέσεις είναι κυρίως σχέσεις ανταλλακτικές, αν και μάταιη, “μπορεί να γίνει πιο «αντικειμενική» και πιο πραγματική”, για να θυμηθούμε τα λόγια της Arendt.

Ποιον τρόπο όμως επιλέγει το graffiti για να διεκδικήσει φήμη; Η *επαναληπτική εναπόθεση των ονομάτων*, των υποπολιτισμικών εικονικών ταυτοτήτων, η πανταχού παρουσία, μετατρέπει την πρόσληψη σε εμπέδωση. Στον ανταγωνισμό των εικόνων που συναντάμε στην πόλη, οι writers

αντιπαράβουν τον δικό τους ανταγωνισμό, συμπλέκονται, περιπλέκονται, συγχέονται με αυτόν. Ο δημόσιος χώρος, που προσφέρει την ευρύτερη δημοσιότητα και την απαραίτητη φήμη για αυτόν που την επιδιώκει, αποτελεί αντικείμενο εκμετάλλευσης εκ μέρους των writers, οι οποίοι μην έχοντας -και μη θέλοντας- να διαφημίσουν κάτι άλλο, διαφημίζουν τον εαυτό τους, μέσω της κατασκευασμένης εικονικής τους ταυτότητας. Άλλωστε, το όνομα, ως σύμβαση και σύμβολο, είναι ένας αρκετά εύκολος τρόπος για να ξεκινήσει κανείς να λέει την ιστορία του, είναι ίσως ο καταλληλότερος τρόπος εισαγωγής μιας τέτοιας εξιστόρησης.

Η παρούσα μελέτη βασίστηκε στην υπόθεση του Lefebvre ότι «η πόλη είναι η προβολή της κοινωνίας πάνω στο έδαφος», στην άποψη πως τα οικοδομήματα και οι εικόνες αντικατοπτρίζουν την κατάσταση μιας κοινωνίας και τις αξιακές της αντιλήψεις. Υπό αυτή τη λογική, στην πόλη εκφράζονται τόσο οι επικρατούσες αντιλήψεις της κοινωνίας όσο και οι αμφισβητήσεις τους. Το graffiti ενσαρκώνει μια τέτοια αμφισβήτηση, μια παρερμηνεία. Το όριο, και ως χώρος και ως συνθήκη, είναι ο τόπος όπου κατοικεί αυτή η δυνατότητα παρερμηνείας. Έτσι, *η δημόσια πλευρά του ορίου γίνεται ο ιδανικός τόπος για graffiti*, αφού εξυπηρετεί τους σκοπούς του. Πώς όμως οι writers παρεμβαίνουν σε κάτι που ανήκει νομικά σε κάποιον άλλο, δηλαδή, ποιες στρατηγικές ακολουθούν; Η απάντηση; Παρακάμπτουν το νόμο, δρώντας παράνομα. Η προσωρινή κατάληψη του χώρου κάποιου άλλου, κερδίζεται από την «άνομη» φύση του graffiti. Οι writers, για να προστατεύσουν τους εαυτούς τους, χρησιμοποιούν τόσο τη δύναμη που τους προσφέρει το σκοτάδι, αλλά περισσότερο την εικονική τους ταυτότητα. Η χωρική στρατηγική που εντοπίσαμε ότι εφαρμόζουν οι writers είναι η *εδαφοκυριαρχία*, η οποία είναι η πρωτογενής χωρική μορφή που παίρνει η δύναμη, σε ένα περιβάλλον όπου οι ανθρώπινες χωρικές σχέσεις είναι αποτέλεσμα επιρροής και δύναμης.

Η πόλη, όπως αυτή διαμορφώνεται σήμερα, είναι η προϋπόθεση για να αναδυθεί το graffiti. Οι writers (υπο)γράφουν το ιδιωτικό στο δημόσιο, το ασήμαντο στο σημαντικό, το προσωπικό στο κοινό. Το graffiti, εν τέλει, είναι μια χωρική πρακτική, αφού μοιράζεται μια σχέση πάθους με την πόλη. Θέτει επί τάπητος χωρικά ζητήματα που μέχρι τώρα τα θεωρούσαμε δεδομένα, τη στιγμή που γινόμαστε μάρτυρες της μετάβασης από την εξουσιοδοτημένη παραγωγή του χώρου σε μια *αυθόρμητη υποκειμενική συμπαράγωγή* του.

Κάτι για το δρόμο...

Κατά την διάρκεια της προσπάθειας να προσεγγίσουμε το graffiti και τη σχέση του με το χώρο, μερικά ζητήματα-ερωτήματα αναδύθηκαν αλλά είτε δεν τους δόθηκε η προσοχή που τους αρμόζει είτε αποσιωπήθηκαν. Σίγουρα δεν ξεχάστηκαν. Τι δεν περιλαμβάνει λοιπόν η παρούσα μελέτη, που θα μπορούσε, εν δυνάμει, να αποτελέσει μελλοντικό ερευνητικό στόχο; Η έμμονη των writers για την κατάκτηση φήμης μέσω της επαναληπτικής ονοματογραφίας θεωρούμε ότι έχει γίνει παραπάνω από σαφής στο παρόν κείμενο. Το από πού πηγάζει όμως αυτή η ανάγκη, δηλαδή το γιατί συγκεκριμένα άτομα διαλέγουν να υπάρξουν με αυτό τον τρόπο στο δημόσιο χώρο, είναι κάτι που δεν μελετήθηκε, και επιδέχεται τόσο ψυχαναλυτικών όσο και κοινωνιολογικών προσεγγίσεων. Τα μέλη της graffiti υποκουλτούρας είναι κυρίως νεαρά άτομα του «ισχυρού» φύλου. Αυτή η σχέση με την ηλικία καθώς και μια έμφυλη προσέγγιση, απουσιάζουν από την παρούσα ανάλυση, αλλά καταλαμβάνουν σημαντικό μέρος στην έρευνα της MacDonald²⁹¹. Αν το graffiti είναι τέχνη ή όχι, είναι κάτι που δεν μας απασχόλησε, παρά μόνο στο επίπεδο της εσωτερικής διαμάχης μεταξύ των νόμιμων και των παράνομων writers. Τη δύναμη μερικών graffiti να σχολιάζουν, να ανακαλούν ή ακόμη και να επινοούν το παρελθόν, την αναφέραμε εν τάχει. Αυτό που δεν μελετήθηκε είναι η σχέση τους με τη συλλογική μνήμη²⁹², και η εμφανής αντίθεση που παρουσιάζουν με την εξουσιοδοτημένη τέχνη που αναπαριστά, ή καλύτερα κατασκευάζει, την ιστορία. Επίσης, η εικαστική διάθεση του graffiti εγείρει ερωτήματα αναφορικά με την σχέση διάκοσμου και οικειοποίησης του χώρου. Μελετήσαμε το graffiti και τους «πολέμους» που δέχθηκε, κάτι που το ενδυνάμωσε και του έδειξε άλλους δρόμους. Υπό αυτή τη λογική, ενδιαφέρουσα προοπτική θα μπορούσε να είναι μια μελέτη των αιτιών που οδηγούν τα τελευταία χρόνια το graffiti σε μια street art μορφή. Μια αναζήτηση δηλαδή της σχέσης του graffiti με την αυξανόμενη καταστολή και την ανάγκη για επικοινωνιακή αμεσότητα. Τέλος, καθ' όλη τη διάρκεια της παρούσας μελέτης, αναφέραμε ότι οι writers

291. McDonald, *The Graffiti Subculture...*, ό.π., σελ. 94-151

292. Μια πρώτη προσέγγιση της σχέσης μεταξύ της συλλογικής μνήμης και του graffiti υπήρξε αυτή του Σταύρου Σταυρίδη στην διάλεξή του «Επινοώντας ίχνη: Χειρονομίες εγγραφής στο σώμα της πόλης και συλλογική μνήμη», στην οποία παρουσίασε τη συμβολή του καλλιτέχνη του δρόμου Fernando Traverso ως εμβληματική μιας πρόθεσης να σημαδευτεί ο δημόσιος χώρος από έμμεσες αναφορές στη συλλογική μνήμη. Η διάλεξη έλαβε χώρα στα πλαίσια του συνεδρίου υπό τον τίτλο «Σύγχρονη Τέχνη και Δημόσιος Χώρος» (17-20/04/2008) με διοργανώτρια αρχή το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος.

διαβάζουν και γράφουν την πόλη με διαφορετικό τρόπο, με κύριο άξονα την ανάγνωση και την κατάκτηση της φήμης. Είπαμε επίσης, ότι η δράση τους αυτή συγκροτεί έναν διαφορετικό νοηματικό χάρτη, όπου τα μεγέθη, τα χρώματα κοκ, παίζουν το δικό τους μοναδικό ρόλο. Μια χαρτογράφηση λοιπόν, μια έρευνα πεδίου αναλυτικής προσέγγισης, η οποία καταγράφει και αναλύει αυτά τα χαρακτηριστικά, μπορεί να αποτελέσει ένα νέο ερευνητικό μονοπάτι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



A. Βιβλιογραφία

1. Abel E.L., Buckley B.E., *The Handwriting on the Wall*, Westport: Greenwood Press, 1977
2. Αβραμίδης Κ., *Αστικές Προ(σ)κλήσεις: Σχέδια για την Ανατροπή της Έννοιας του Δημόσιου Χώρου*, Θεσ/νίκη: Πτυχιακή Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ, 2006
3. Adorno T., Horkheimer M., Lowenthal L., Marcuse H., *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (μτφ Σαρκάς Ζ.), Αθήνα: Ύψιλον, 1984
4. Alonso A., *Urban Graffiti on the City Landscape*, Honour Thesis, 1998. <<http://www.streetgangs.com/academic/alonsograffiti.pdf>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
5. Althusser L., *Θέσεις* (μτφ. Γιαταγάνας Ξ.), Αθήνα: Θεμέλιο, 1999
6. Ανδριωτάκης Μ., *Σχέδια Πόλης*, Αθήνα: Νεφέλη, 2005
7. Arendt H., *Η Ανθρώπινη Κατάσταση* (μτφ. Ροζάνης Σ., Λυκιαρδόπουλος Γ.), Αθήνα: Γνώση, 1986
8. Ασρινάκης Α.Ε., *Νεανικές Υποκουλτούρες: Παρεκκλίνουσες Υποκουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Αθήνα: Παπαζήση, 1991
9. Austin J., *Taking the Train: How Graffiti Art became an Urban Crisis in New York City*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2001
10. Banksy, *Banging your Head Against a Brick Wall*, Μπρίστολ: Verlag Weapons of Mass Distraction, 2001
11. Banksy, *Exitstencilism*, Μπρίστολ: Verlag Weapons of Mass Distraction, 2002
12. Banksy, *Cut It Out*, Μπρίστολ: Verlag Weapons of Mass Distraction, 2004
13. Banksy, *Ραδιενεργά Γκράφιτι*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006
14. Bartolomeo B.J., *Graffiti is a Part of Us*, Bs. Thesis Union College, 2001. <<http://www.graffiti.org/faq/graffiti-is-a-part-of-us.html>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09

15. Barthes R., *Μυθολογίες- Μάθημα* (μτφ. Χατζηδήμου Κ.), Αθήνα: Κέδρος, 1979
16. Barthes R., *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (μτφ. Σπανός Γ.), Αθήνα: Πλέθρον, 2007
17. Baudrillard J., *Αμερική* (μτφ. Χρηστάκης Ν.), Αθήνα: Futura, 2000
18. Benjamin W., *Δοκίμια για την Τέχνη* (μτφ. Κουρτόβικ Δ.), Αθήνα: Κάλβος, 1978
19. Benjamin W., *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002
20. Becker H., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Νέα Υόρκη: Free Press, 1963
21. Bolens N., *Subversion of Public Space: Study into Architecture and Graffiti*, Master Diploma, 2004. <<http://happyfeettravels.org/wp-content/subversion.pdf>>. Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
22. Borden I., *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*, Οξφόρδη: Berg, 2001
23. C100, *The Art of Rebellion*, Νέα Υόρκη: Gingko Press, 2003
24. Castleman C., *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Βοστόνη: MIT Press, 1982
25. Cavan S., *The Great Graffiti Wars of the Late 20th Century*, Master Diploma, 1995. <<http://www.hiphop-network.com/articles/graffitiarticles/greatgraffitiwars.asp>>. Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
26. Γεωργούλας Σ., *Παρέκκλιση Ανηλίκων: Θεωρητική, Ερευνητική Προσέγγιση και Πολιτικές*, Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ, 2009
27. Chalfant H., Prigoff J., *Spraycan Art*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1987
28. Coffield F., *Vandalism and Graffiti: The State of the Art*, Λονδίνο: Calouste Gulbenkian Foundation, 1991
29. Cooper M., Chalfant H., *Subway Art*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1984
30. Cristman J., *The Myth of Property: Toward an Egalitarian Theory of Ownership*, Λονδίνο: Oxford University Press, 1994
31. D'Amico D., *Thou Shall Not Paint: A Libertarian Understanding of the Problems Associated with Graffiti on Public v Private Property*, Bs. Law and Economics, 2003 <http://www.graffiti.org/faq/d_amico.html>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
32. Debord G., *Η Κοινωνία του Θεάματος* (μτφ. Σύλβια), Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 2000
33. De Certeau M., *The Practice of Everyday Life* (μτφ. Rendall S.), Λος Άντζελες: University of California Press, 1984
34. Dennant P., *Urban Expression...Urban Assault...Urban Wildstyle... New York City Graffiti*, Λονδίνο: Thames University, 1997 <<http://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html>>. Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
35. Διαμαντίδης Α., *Λεξικό των -ισμών*, Αθήνα: Γνώση, 2003
36. Dürmüller U., 1988, "Research on Mural Sprayscripts (Graffiti)", Thomas A. (επιμ.), *Methods in Dialectology*, Multilingual Matters Limited, 1988, σελ.278-285
37. Eagleton T., *Η Έννοια της Κουλτούρας* (μτφ. Μαγκλίνης Η.), Αθήνα: Πόλις, 2003
38. Eco U., *Θεωρία Σημειωτικής* (μτφ. Καλλιφατίδη Ε.), Αθήνα: Γνώση, 1988
39. Ferrell J., *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Βοστόνη: Northeastern University Press, 1996
40. Foucault M., *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής* (μτφ. Χατζηδήμου Κ., Ράλλη Ι.), Αθήνα: Κέδρος, 2007
41. Frampton K., "The Status of Man and the Status of his Objects", στο Frampton K., *Labour, Work and Architecture*, Νέα Υόρκη: Phaidon, 2002, σελ. 25-43
42. Gadsby J., *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts*, Master Diploma, 1995 <<http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09

43. Ganz N., *Graffiti World*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2004
44. Gelder K., Thornton S. (επιμ.), *The Subculture Reader*, Λονδίνο: Routledge, 1997
45. Giller S., *Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landscape*, Master Diploma, 1997, <<http://www.graffiti.org/faq/giller.html>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
46. Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Λονδίνο: Penguin Books, 1990
47. Gottlieb L., *Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis*, Βόρεια Καρολίνα: Mc Farland, 2008
48. Hall E.T., *The Hidden Dimension*, Νέα Υόρκη: Anchor Books, 1966
49. Hall S., Jefferson T. (επιμ.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*, Λονδίνο: Hutchinson, 1975
50. Hebdige D., *Υπο- κουλτούρα: Το νόημα του στυλ* (μτφ. Καλλιφατίδη Ε.), Αθήνα: Γνώση, 1985
51. Hebdige D., *Hiding in the Light: On Images and Things*, Λονδίνο: Routledge, 1988
52. Hill J., *The Illegal Architect*, Λονδίνο: Black Dog, 1998
53. Hundertmark C., *The Art of Rebellion*, Λος Άντζελες: Gingko, 2003
54. Ιωσηφίδης Κ., *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα*, Αθήνα: Οξύ, 1997
55. Ιωσηφίδης Κ., *Το χρώμα της πόλης: Το graffiti στην Ελλάδα Νο2*, Αθήνα: Οξύ, 2000
56. Ιωσηφίδης Κ., *...Στο Δρόμο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007
57. Ιωσηφίδης Κ., *Mural Art*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009
58. Jameson F., "The Cultural Logic of Late Capitalism" στο Jameson F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Βοστώνη: Duke University Press, 1992, σελ.1-55
59. Lachmann R., "Graffiti as a career and ideology" στο *American Journal of Sociology* 94(2), 1988, σελ. 229-50. <http://www2.scedu.unibo.it/colombo/dida/2007-08%20bo%20sdev/Lachmann_1988_on_Graffiti_AJS.pdf>. Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
60. Λαμπρόπουλος Κ., «Η Γραφή των Νέων στο Δημόσιο Χώρο: Οπτική-Ρητορική Επίφαση ή Φραστική-Υποκειμενική Αντίσταση;» στο *Ε-Περιοδικό Επιστήμης και Τεχνολογίας*, Τεύχος 12, 2009, σελ. 67- 78. <http://e-jst.teiath.gr/issue_12_2009/lambropoulos_12.pdf>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
61. Leatherbarrow D., Mostafavi M., *Surface Architecture*, Βοστώνη: MIT Press, 2005
62. Lefebvre H., *The Production of Space* (μτφ. Nicholson-Smith D.), Οξφόρδη: Blackwell, 1974
63. Lefebvre H., *Δικαίωμα στην πόλη- Χώρος και πολιτική* (μτφ. Τουρνικιώτης Π., Κλωντ Λ.), Αθήνα: Κουκίδα, 2007
64. Letkemann P., *Crime as Work*, New Jersey: Englewood Cliffs, 1973
65. Lemoine S., Terral G., *In Situ: Un Panorama de l'Art Urbain de '75 a nos Jours*, Παρίσι: Editions Alternatives, 2005
66. Luna J., *Eradicating the Stain: Graffiti and Advertising in Our Public Spaces*, Bad Subjects, Issue 20, 1995. <<http://eserver.org/bs/20/luna.html>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
67. Lynch K., *The Image of the City*, Βοστώνη: MIT Press, 1960
68. Madanipour A., *Public and Private Spaces of the City*, Λονδίνο: Routledge, 2003
69. Mailer N., Kurlansky M, Naar J. (επιμ.) *The Faith of Graffiti*, Νέα Υόρκη: Praeger, 1974
70. Manco T., *Stencil Graffiti*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2002
71. Manco T., *Street Logostm*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2004
72. Manco T., *Graffiti Brazil*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 2005

73. Μάινα Α., *Το Γκραφίτι ως Ενεργό Στοιχείο του Αστικού Τοπίου*, Αθήνα: Διπλωματική Εργασία, Μεταπτυχιακό Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του Χώρου: Πολεοδομία- Χωροταξία, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, 2006
74. Marcus G., *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Λονδίνο: Harvard University Press, 1990
75. Marcuse H., *Αντεπανάσταση και Εξέγερση* (μτφ. Αθανασίου Α.), Αθήνα, Παπαζήση, 1974
76. McDonald N., *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, Λονδίνο: Palgrave, 2001
77. Μπαμπασάκης Γ.Ι., *Βορειοδυτικό Πέρασμα: Cobra, Λεττριστές, Καταστασιακοί*, Αθήνα: Οξύ, 2001
78. Muggleton D., *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Λονδίνο: Berg, 2000
79. Naar J., *The Birth of Graffiti*, Νέα Υόρκη: Prestel, 2007
80. Norton A., "Writing Property and Power", στο Hénaff M., Strong T. (επιμ.), *Public Space and Democracy*, Μινεσότα: University of Minnesota Press, 2001, σελ. 189-200
81. Olsen D., *The City as a Work of Art*, Μίσιγκαν: Yale University Press, 1986
82. Παρασκευόπουλος Α., *Graffiti: Διεκδικώντας μια Θέση στην Αστική Πραγματικότητα*, Ξάνθη: Πτυχιακή Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΔΠΘ, 2008
83. Πολίτης Α., *Τα Γραπτά Μένουν: Όταν οι Λέξεις Κατοικούν το Χώρο*, Αθήνα: Πτυχιακή Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, 2008
84. Phillips S., *Wallbanging: Graffiti and Gangs in L.A.*, Σικάγο: University of Chicago Press, 1999
85. Paul 107, *All City: The Book about Taking Space*, Νέα Υόρκη: ECW Press, 2003
86. Powers S., *The Art of Getting Over*, Λονδίνο: S. Martin's Press, 1999
87. Rahn J., *Painting Without Permission: Hip-Hop Graffiti Subculture*, Westport: Bergin & Garvey, 2002

88. Reisner, R. G., *Graffiti: Two thousand years of Wall Writing*, Νέα Υόρκη: Cowles Book Company, 1971
89. Roth E., *Geek Graffiti*, Νέα Υόρκη: Honor Thesis, Master Diploma New York College University, 2004. <<http://www.ni9e.com/geekgraffiti/>>, Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
90. Sack R.D., *Human Territoriality: Its Theory and History*, Λονδίνο: Cambridge University Press, 1986
91. Sadler S., *The Situationist City*, Μασαχουσέτη: MIT Press, 1999
92. Schlee S., *Fadings: Graffiti to Design, Illustration and More*, Νέα Υόρκη: Gingko, 2005
93. Sennett R., *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, Νέα Υόρκη: Norton, 1992
94. Sennett R., *Η Τυραννία της Οικειότητας: Ο Δημόσιος και ο Ιδιωτικός Χώρος στον Δυτικό Πολιτισμό* (μτφ. Μέρτικας Γ.), Αθήνα: Νεφέλη, 1999
95. Sennett R., *Οι Χρήσεις της Αταξίας* (μτφ. Καραπαπάς Γ.), Αθήνα: Τροπή, 2003
96. Simmel G., *Πόλη και Ψυχή* (μτφ. Λυκιαρδόπουλος Γ.), Αθήνα: Έρασμος, 1993
97. Snyder G.J., *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, Νέα Υόρκη: New York University Press, 2009
98. Spigelman D., *Symbolic Subversion and the Writing on the Wall*, Courtald Institute, 2004. <http://www.graffiti.org/faq/spigelman_graffiti.html>. Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
99. Σταυρίδης Σ., *Η Συμβολική Σχέση με τον Χώρο: Πως οι Κοινωνικές Αξίες Διαμορφώνουν και Ερμηνεύουν τον Χώρο*, Αθήνα: Κάλβος, 1990
100. Σταυρίδης Σ., *Η Διαφήμιση και Νόημα του Χώρου*, Αθήνα: Στάχυ, 1996
101. Σταυρίδης Σ., *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2002

102. Σταυρίδης Σ.(επιμ.), *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006
103. Stewart J., *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s*, Νέα Υόρκη: Abrams, 2009
104. Τερζόγλου Ν.Ι., *Ιδέες του Χώρου στον Εικοστό Αιώνα*, Αθήνα: Νήσος, 2009
105. Τριζής Β., *Σχέδια ως Σχεδιά στο Σχεδιασμένο*, Θεσ/νίκη: Πτυχιακή Διάλεξη, Σχολή Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ, 2005
106. Venturi R., Β' έκδοση, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Νέα Υόρκη: The Museum of Modern Art, 2002
107. Venturi R., *Learning from Las Vegas*, Βοστώνη: MIT Press, 1977
108. Zanker P., *Ο Αύγουστος και η Δύναμη των Εικόνων* (μτφ. Πεχλιβάνος Μ), Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2006
109. Zukin S., *The Cultures of Cities*, Οξφόρδη: Blackwell, 1995

Β. Δικτυακοί Τόποι

110. <<http://www.ekosystem.org/>>. Τελευταία επίσκεψη 20/10/09.
111. <<http://www.graffiti.org/>>. Τελευταία επίσκεψη 20/10/09.
112. <<http://graffitiresearchlab.com/>>. Τελευταία επίσκεψη 20/10/09.
113. <<http://www.stencilrevolution.com/>>. Τελευταία επίσκεψη 20/10/09.
114. <<http://woostercollective.com/>>. Τελευταία επίσκεψη 20/10/09.

Γ. Οπτικοακουστικά

115. Ahearn C., *Wild Style*, Νέα Υόρκη: MGM Films, 1983 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-4257690214845727133&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
116. Belafonte H., Picker D., *Beatstreet*, Νέα Υόρκη: Orion Pictures, 1984 <<http://video.google.com/videoplay?docid=9216094888669478564&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/09/09

117. Blondheim B., *Scratch*, Νέα Υόρκη: Intermedia, 2001 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-7085594575841814301&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
118. Chalfant H., Silver T., *Style Wars*, Νέα Υόρκη: Plexfilm, 1985 <<http://www.veoh.com/browse/videos/category/entertainment/watch/v1573689Tm2qDBES>>. Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
119. Cole T., *Kings & Toys*, Νέα Υόρκη: Skiny Films, 1998 <<http://video.google.com/videoplay?docid=3748277510837985565&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/10/09
120. Frenck M., *Fame- A Graffiti Documentary: Miami Style*, Μαϊάμι: Fly Media, 2002 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-3046459637775528100&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/10/09
121. Hansen N., *Rash*, Μελβούρνη: Munity Media, 2004 <http://www.youtube.com/watch?v=MPTPVlz00t8&feature=player_embedded#> Τελευταία επίσκεψη 20/10/09
122. Hurt B., *Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes*, Νέα Υόρκη: Independent Lens, 2007 <<http://video.google.com/videoplay?docid=-2020029531334253002&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
123. Pray D., *Infamy*, Λος Άντζελες: QD3 Entertainment, 2005 <<http://video.google.com/videoplay?docid=3431856308290741123&hl=en#>> Τελευταία επίσκεψη 20/09/09
124. Reiss J., *Bomb-It*, Νέα Υόρκη: Antidote Films, 2008 <<http://www.bombit-themovie.com/trailer.php>> Τελευταία επίσκεψη 20/09/09

αθήνα,νοέμβριος 2009

εθνικό μετσόβιο πολυτεχνείο
σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών
δπμσ : σχεδιασμός-χώρος-πολιτισμός

αθήνα,νοέμβριος 2009

εθνικό μετσόβιο πολυτεχνείο
σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών
δπμσ : σχεδιασμός-χώρος-πολιτισμός